N
68
E4
U.C.I.

EICHNER — DAS PROBLEM DES GEGEBENEN IN DER KUNSTGESCHICHTE

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 591 2965 1

LIBRARY
University of California
IRVINE

DAS PROBLEM DES GEGEBENEN IN DER KUNSTGESCHICHTE

VON

DR. JOHANNES EICHNER

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1914

N
68
R4

Sonderdruck aus:

Festschrift für Alois Riehl.

Von Freunden und Schülern
zu seinem 70. Geburtstage dargebracht.

I.

Die unkritische Meinung vom kunstgeschichtlich Gegebenen.

Ehe wir uns über Kunst und Geschichte Gedanken zu machen beginnen, haben wir den Eindruck, als sei uns die Kunstgeschichte in den überlieferten Kunstwerken unmittelbar gegeben. Die handgreifliche Existenz der erhaltenen Gemälde, Skulpturen und Bauten scheint diese Gegebenheit einzuschließen, und mit den Gegenständen, die von Museen und Galerien gesammelt oder sonstwie aufgehoben sind, vermeinen wir schon die kunsthistorischen Objekte zu besitzen.

Diese ursprüngliche Auffassung muß sich wandeln, sobald uns die Bemühung um den Begriff des Kunstgebildes zu einer grundlegenden Unterscheidung führt. Am leichtesten werden wir bei der Malerei inne, daß wir mit Kunst und Kunstschöpfung nicht die pigmentbedeckte Leinwand, sondern die Gestaltung einer Ansicht, der Ansicht einer Landschaft, eines Menschen o. Ä., meinen. So vollständig verschieden ist hier die greifbare äußere Herrichtung von dem, was wir als das Kunstgebilde erleben, daß nicht einmal der räumlichen Tiefe, die wir in ihm sehen, ein realer Tatbestand in jener entspricht. Den analogen Gegensatz bemerken wir in der Bildhauerei und Architektur. Zur Büste geformt, täuscht ein und derselbe Marmorblock die stofflichen Qualitäten des nackten Körpers und des Haars, des zarten Linnens wie des steifen Brokatgewandes vor,

und das Baumaterial von Tempeln und Kirchen läßt, unabhängig von seiner wirklichen Beschaffenheit, verschiedene Grade der Schwere, der Starrheit usw. erscheinen. Daß auch der Eindruck der räumlichen Gestalt, den die Werke der Rundskulptur und der Baukunst auf den Beschauer machen und machen sollen, gegenüber ihrer realen räumlichen Bestimmtheit ein besonderer ist — über diesen weniger auffälligen, doch hochbedeutsamen Sachverhalt belehren uns Maßnahmen und Erklärungen der Künstler. Dabei denken wir vor allem an die eindringenden Untersuchungen A. Hildebrands, dessen Gegenüberstellung von Daseinsform und Wirkungsform eben die Auseinandersetzung zwischen der abtastbaren, mathematisch meßbaren Raumgestalt und deren optischer Erscheinung betrifft. So hebt sich in jeder Hinsicht das Ziel des künstlerischen Schaffens, ein Gebilde, das nur im Erlebnis besteht, von der realen Vorrichtung ab, die als Handhabe dient, um jenes zu erzeugen. Wir wollen sie das materielle Kunstwerk nennen, womit wir sowohl ihre Beziehung auf den künstlerischen Zweck als auch das, was sie von diesem unterscheidet, andeuten. Denn durch ihren materiellen Charakter rückt sie in eine Reihe mit allen realen Raumdingen. In zweierlei Hinsicht macht sich das geltend. Erstlich im Verhältnis zu der auffassenden Tätigkeit unseres Bewußtseins; das materielle Kunstwerk stellt sich in mannigfachen Bestimmungen für verschiedene Sinne und gedankliche Erfahrungsweisen dar. Was sodann seinen Bestand an sich betrifft, so ist es den allgemeinen Gesetzen der Wirklichkeit unterworfen, hat ein Entstehen, Dauern und Vergehen, kurz eine Geschichte. Um all diese Merkmale, die für den Kunsthistoriker übrigens noch sehr wichtig werden, bekümmert sich nun der Sinn des unbefangenen Menschen nicht, wenn er es mit einem Kunstwerk zu tun hat. Er läßt es nur soweit gelten, als es in ihm eine ästhetische Vorstellung auslöst. Andere Eindrücke, die es außerdem noch hervorruft, und die das Kunsterlebnis

nur stören können, werden absichtlich ignoriert. Nur aus dieser einseitigen Auffassung des materiellen Kunstwerks und aus seiner innigen — doch, wie sich zeigen wird, nicht unproblematischen — Verbindung mit dem Kunsterlebnis wird es verständlich, daß man beide gemeinhin nicht auseinanderhält und auf das äußere, handgefertigte Werk weist, wenn nach dem Produkt des künstlerischen Schaffens gefragt wird.

Kann über die Art und Eigenschaften des materiellen Kunstwerkes für den Nachdenkenden kein Zweifel bestehen, so ist die Konstitution der Kunstschöpfung als eines geistigen Gebildes das Thema einer andauernden Debatte der Kunsttheoretiker. Im Vorigen schien ausschließlich die Sichtbarkeit der Gegenstände das Interesse des Künstlers zu haben, und die Gestaltung für das Auge (wie man zu sagen pflegt), den Sinn der künstlerischen Tätigkeit zu erschöpfen. Ob oder wieweit das zugegeben werden dürfe, darüber gehen die Meinungen auseinander. Findet sich doch z. B. unter Künstlern und Kunstliebenden immer wieder die Überzeugung vertreten, daß nicht nur bei kunstgewerblichen Gegenständen sich das aufnehmende Erlebnis erst dann vollende, wenn diese mit den Händen ergriffen und betastet werden, sondern daß auch bei Skulpturwerken das Abtasten einen wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Genusses bedinge. Der Streit, welche Sinne und geistigen Mittel am Kunsterlebnis beteiligt seien, soll uns nicht in eine psychologische Untersuchung hineinziehen, die den Rahmen der gegenwärtigen Abhandlung sprengen müßte. Doch scheint es zweckmäßig, den Begriff vom Kunstgebilde, der in den folgenden Ausführungen zugrunde gelegt wird, in Kürze mitzuteilen. Wir bekennen uns zu der Auffassung, daß das Produkt der künstlerischen Gestaltung als ein optischer Komplex zu beschreiben ist, und können dem Kunsterlebnis keine andere Empfindungsquelle als die des Gesichtssinnes zugestehen. Gewiß ist für das Sehen stets ein Funktionieren der Augenmuskulatur,

für das völlige Auffassen von Freiskulpturen und Bauwerken auch Ortsbewegung des Beschauers notwendig. Doch sind die Haltungen und Bewegungen nur als Vorbedingungen für das optische Erleben anzuerkennen; die durch sie ausgelösten Körperempfindungen gehen zumeist unverbunden neben den Gesichtserlebnissen her, werden, wenn störend, nach Möglichkeit übersehen und sind bestenfalls ein Nebenerfolg, nie das Ziel der künstlerischen Bemühung. Auch das Tasten, für das mancher Kunstliebende Zeugnis gibt, kann nicht eigentlich als Quelle des Kunsterlebnisses bezeichnet werden. Denn es tritt erst dann in Kraft, wenn das Gesichtsbild des Gegenstandes in hohem Maße dessen tastliche Qualitäten zum Bewußtsein gebracht hat. Die Tastbewegungen und Tastempfindungen sind hier also nichts anderes als letzte Ausläufer der durch das Gesichtsbild hervorgerufenen Bewußtseinserregung, die ebenso bei allen übrigen Inhalten des Sehens leicht die ihnen entsprechenden besonderen Vorstellungen auslöst und weiter zu Empfindung und Ausdruck treibt. So, wenn der Anblick einer Miene oder Körperhaltung nicht nur „innere Nachahmung“ im Gefolge hat, sondern das zartere Anklingen der Vorstellungen sich durch ausgeführte körperliche Nachahmung in die gröbere Stärke wirklicher Empfindungen wandelt. Solche Fortwirkung des Gesichtserlebnisses, nach den Individuen und den jeweiligen Bewußtseinslagen sehr verschieden lebhaft, bestimmt sicherlich die Intensität des Kunst-„Genusses“. Aber zu den Momenten der künstlerischen Gestaltung, die im Gesichtsbild bereits vorhanden sind, fügt der Widerhall von Vorstellungen, Gefühlen und körperlichen Reaktionen nichts Neues hinzu. Er dient nur, um das, was gesehen wird, mit größerer Ergriffenheit auszukosten. Die Schöpfung des Künstlers, die Welt nämlich, die seiner Auffassung und seinem Ideal entspricht, bleibt im Akt des Sehens beschlossen.

Freilich muß dabei ein falscher Begriff vom Sehen abgelehnt werden. Durch die Forschungsweise der physio-

logischen Psychologie ist die Analyse der geistigen Tatsachen so sehr mit Beziehung auf die Sinnesapparate und körperlichen Funktionen geführt worden, daß auch das Wort Sehen eine Verschiebung der Bedeutung nach der Seite derjenigen psychischen Daten erfahren hat, die man als das unmittelbare Korrelat des äußeren Reizes des Gesichtssinnes betrachten zu dürfen glaubte. Im ursprünglichen Sprachgebrauch meint man mit Sehen und Gesehenem sehr viel mehr. Man meint das Auffassen der äußeren Welt durch Vermittlung des Auges. Die Auszeichnung dieses umfassenden geistigen Phänomens durch die Sprache ist nicht zufällig. Es bildet, wiewohl in sich zusammengesetzt und mit allen Mitteln und Zwecken der Lebensgesamtheit unlöslich verwoben, doch durch seine Funktion deutlich eine Einheit: ein Objektbewußtsein. Eben dies, was den populären Begriff des Sehens ausmacht, muß hinsichtlich seiner Ganzheit nicht weniger als hinsichtlich seiner Faktoren ein Gegenstand der psychologischen Betrachtung werden, und sollte hierbei füglich die Namen Sehen und Gesehenes behalten, während für das darin entdeckte, durch abstrahierendes Denken erfaßte, angeblich rein sinnliche Element der wissenschaftliche Titel der optischen Empfindung am Platze ist. Außer auf die Empfindungsqualität ist das Phänomen des Sehens auf einen Faktor gegründet, der die Empfindung zur Wahrnehmung erhebt, d. h. sie nach den Erfahrungen aller anderen Sinne und Erlebnisprozesse ausdeutet und als Zeichen außeroptischer Tatbestände versteht. Wir nennen das so entstehende reichere, an die optische Empfindung gebundene Erlebnis das optische Bedeutungserlebnis. Die Zergliederung des Sehvorganges entdeckt aber noch einen weiteren Faktor, der schon in der Empfindung und dem Bedeutungserlebnis und schließlich besonders bei jedem umfassenden Bilderlebnis wirksam ist: den zwar, den die Einheit des Unterscheidbaren voraussetzt: die Zusammenfassung. Bemerken wir diese geistige Tatsache

bei homogenen und wenig differenzierten Empfindungsausbreitungen, ja sogar bei einfachen Gestalten gewöhnlich nicht, so wird sie doch bei größeren Bildkomplexen offenbar, wo sich der Sehvorgang zeitlich gliedert, und das Ganze des Bilderlebnisses sich in einem fortschreitenden Prozeß wechselnder Zusammenfassung von Bildbestandteilen allmählich aufbaut. — Also Empfindung, Zusammensetzung und Bedeutungserlebnis sind die Faktoren, die das Sehen allgemein konstituieren und damit auch die psychologischen Kategorien für das vom Künstler gestaltete optische Gebilde abgeben. Das so verstandene Gesichtserlebnis wollen wir das optische Bild oder kurz das Bild taufen, um bei der weiteren Begriffsverzweigung die bequemen Bezeichnungen künstlerisches Bild für einen vom Künstler geschaffenen optischen Erlebniskomplex und historisches Bild für ein optisches Gebilde, sofern es an einer historischen Stelle besteht, ableiten zu können.

Für die Frage nach dem kunstgeschichtlich Gegebenen eröffnen sich durch die Unterscheidung und Untersuchung des materiellen Kunstwerks und des optischen Bildes bedeutsame Aussichten. Nicht nur ist die Richtung festgestellt, in der die künstlerischen Schöpfungen überhaupt zu suchen sind. Vielmehr künden die vergängliche Natur des materiellen Kunstwerks und die allenthalben von subjektiven Bedingungen getragenen psychologischen Faktoren des optischen Bildes schon die Aufgabe und den Weg einer Kritik des kunstgeschichtlich Gegebenen an. Aber ehe diese Anregungen ergriffen und methodisch entwickelt werden, ist noch einmal für eine unkritische Meinung Platz. Der Kunstliebhaber ist geneigt, den Zustand eines überlieferten materiellen Kunstwerks, wenn er ihm gefällt, ungeprüft für original zu nehmen, was z. B. einst die historisch falsche Auffassung von der Farblosigkeit antiker Bauten und Statuen verschuldet hat. Vor allem aber erliegen wir der Täuschung, als sei die künstlerische Produktion beim bloßen Anblick des äußeren Kunstwerks bereits ganz unser

eigen; als brauchten wir nur die Augen aufzumachen, um sogleich das volle, echte künstlerische Bild als bequemen Besitz zu haben. Denn dem naiven Menschen gilt das Sehen als ein passiver Eindruck von außen. Selbst in der wissenschaftlichen Betrachtung scheint die primitive Meinung von dem unmittelbaren Erfassen und Innehaben der Kunstgebilde nicht so vollständig überwunden, wie man erwarten sollte. Überall, wo es als die eigentliche Aufgabe und das Endziel der kunstgeschichtlichen Bemühung gilt, die Zusammenhänge und die Entwicklung im Ganzen wie für die einzelnen Künstler und Bildschöpfungen festzustellen, dürfte eine Unklarheit über das Problem der geschichtlichen Gegebenheit bestehen. Denn diese Auffassung scheint den Bestand der einzelnen historischen Kunstschöpfungen als ein bloßes Material für höhere Erkenntniszwecke anzusehen, und vorauszusetzen, daß es im wesentlichen von selbst gegeben und unabhängig von unserm Wissen um das historische Werden und die Zusammenhänge zugänglich ist.

II.

Die Tatsachen des kunsthistorischen Verfahrens.

Die Praxis der kunstgeschichtlichen Arbeit zeigt jedoch, daß von einer unmittelbaren Gegebenheit des Materials von historischen Kunstschöpfungen keine Rede sein kann.

Das erste Bemühen des Kunsthistorikers gilt den materiellen Kunstwerken. Zwar meinen wir gern, daß in ihnen die künstlerischen Vorstellungen objektiv geworden und zur Dauer festgelegt seien. In Wahrheit aber ist die materielle Herrichtung selbst ein wandelbares Ding, das sich durch die Einflüsse der Atmosphäre allmählich verändert, wenn es nicht gar durch Katastrophen entstellt oder vernichtet wird. Dem Kunsthistoriker liegt also stets die Kritik ob, wieweit ein überliefertes materielles Kunstwerk den ursprünglichen Zustand gewahrt habe, um als zuverlässige Voraussetzung für die Gewinnung echter historischer Bilderlebnisse genommen zu werden. Zeigt es sich verfälscht und verkümmert, so versuchen wir seinen originalen Zustand wiederherzustellen. Nach Möglichkeit beschränkt sich die Kritik und Rekonstruktion auf technisch-sachliche Hilfsmittel, die von den Streitfragen der kunstgeschichtlichen Auffassung unabhängig sind. Das klassische Beispiel dafür ist die Gemälderegeneration durch das Pettenkofersche Verfahren. Nachdem die Untersuchung des Naturforschers festgestellt hat, daß die Trübung und Verfärbung von Ölgemälden nicht

durch eine chemische Veränderung der Farbstoffe, sondern durch den Verlust der Kohäsion in den Firnissen und getrockneten Ölen verschuldet wird, gelingt es auf überraschend einfache Weise, die originale Farbenwirkung wiederherzustellen, indem die Harzstoffe durch Alkoholdämpfe bis zum kontinuierlichen Zusammenschluß ihrer Teilchen aufgequellt und nötigenfalls durch den beständigeren, geschmeidig in die Zwischenräume eindringenden Kopaivabalsam ergänzt werden. Bei zerfallenen Bauten und zertrümmerten Statuen müssen alle äußeren Kennzeichen des ehemaligen Bestandes, die Bruchflächen und die technischen Spuren des Aufbaues dem Kunsthistoriker als Anweisung zur Wiederherstellung dienen. Doch nicht immer läßt sich die Kritik und Rekonstruktion des materiellen Kunstwerkes allein auf seinen äußeren Befund und seine physikalische Beschaffenheit gründen. Dann treten feinere und gewagtere Methoden in Kraft. Stilistische Kriterien sind es, nach denen antike Trümmermassen entwirrt und verschleppte Bruchstücke zusammengefunden werden. Stilistische Kriterien geben auch in der neueren Kunstgeschichte Übermalungen sowie An- und Umbauten von Originalwerken zu erkennen. Weiter kommt es vor, daß dem Historiker der griechischen Skulptur die Reste eines Fußes und seine Stelle auf der Plinthe genügen müssen, um einen Begriff von der Haltung der Figur im Ganzen zu gewinnen und danach weiteren Fragmenten ihre Plätze anzuweisen. So gelangen wir zu der paradoxen, doch allenthalben angewandten Methode, ein materielles Kunstwerk, das uns doch die künstlerische Vorstellung erst vermitteln sollte, zu prüfen und wiederherzustellen nach Maßgabe eines Urteils darüber, wie die Bildschöpfung ursprünglich ausgeschaut haben muß. Solchen Begriff von der originalen Bildwirkung gewinnen wir auf verschiedenen Umwegen: aus literarischen Zeugnissen, aus einzelnen am fraglichen Kunstwerk erkennbaren Sach- und Stilmerkmalen, aus Analogien zu zeitlich benachbarten

Schöpfungen, aus kunsthistorischen Verknüpfungen und aus der besonderen Sinnesart des Künstlers, der das zu kritisierende Werk geschaffen hat. Das Verfahren bringt um so genauere Ergebnisse, je eindringender das überlieferte Werk selbst erforscht, je schärfer seine geschichtliche Stellung bestimmt, und je reicher das Material von kunsthistorischen und künstlerbiographischen Tatsachen ist, auf die sich das Urteil berufen kann. Auch wenn die Kritik und Rekonstruktion des materiellen Kunstwerkes nicht auf stilistische und historische Zusammenhänge gegründet ist, behalten diese eine unentbehrliche Funktion für den Forscher, indem sie stets die letzte Instanz der Kontrolle für seine Auffassung und Wiederherstellung des originalen Zustandes historischer Kunstwerke bilden. So wird schon hier jede feinste und tiefste kunsthistorische Einsicht aufgeboten, und der allseitige Zusammenhang der künstlerischen Schöpfung vorausgesetzt, um nur das materielle Kunstwerk zu prüfen und seine ursprüngliche Verfassung zu erschließen . . . eine Aufgabe, die in die Vorhöfe der eigentlichen Kunstgeschichte zu gehören scheint.

Reicher entfaltet sich das kritische Verfahren des Kunsthistorikers, wo und sobald das materielle Kunstwerk als zuverlässig gelten kann, und vielmehr das geistige Gebilde, das optische Bild, zu dessen Erzeugung das Werk gearbeitet worden, in Frage steht. Es handelt sich dabei einmal um das rechte Auffassen des sachlichen Tatbestandes, der im künstlerischen Bilde zu sehen ist; sodann um das Bemerken und Befolgen der künstlerischen Absichten in betreff der Einstellung und Führung der Aufmerksamkeit beim Bilderlebnis. Daß der sachliche Inhalt des Bildes überhaupt ein Problem ist, wird uns erst durch die Tatsache recht deutlich, daß nicht selten von mehreren berufenen und geschulten Betrachtern das Gegenständliche einer künstlerischen Schöpfung nicht übereinstimmend beschrieben wird. Selbst bei den größten und unveralteten Meistern zweifeln wir bisweilen zwischen verschiedenen

„Auffassungen“ des räumlichen Eindrucks, der stofflichen Charakteristik, der Gesten und Mienen. Bei Kunstprodukten ferner Zeiten wissen wir häufig nicht, was der Künstler mit seiner Darstellung gemeint hat, und gegenüber exotischer und primitiver Kunstübung wächst unsere Ratlosigkeit so weit, daß wir nicht immer sicher sind, ob überhaupt eine gegenständliche Deutung vorauszusetzen oder das Bild als ornamental anzusehen ist. Mit dem Herausarbeiten der Schwierigkeit verdichtet sich der Begriff davon, was das „richtige“ Auffassen des gegenständlichen Bildinhaltes ist. Wir nennen es dann richtig, wenn wir in der optischen Darbietung das sehen, was der Künstler, der das Werk gestaltete, in ihr sah und gesehen wissen wollte. Jedes andere Auffassen, jedes Hineinsehen und Hineinphantasieren ist vielleicht ästhetisch und geistvoll, doch nicht vom Standpunkt der Erkenntnis einer historischen Bildschöpfung richtig.

Die Bedingung für das richtige Auffassen des gegenständlichen Inhaltes kommt uns gewöhnlich nicht zum Bewußtsein, wenn wir Kunstprodukte betrachten, die aus unserem eigenen wohlvertrauten Lebenskreise stammen. Dann drängen sich uns nämlich zugleich mit den sinnlichen Eindrücken überzeugende Gegenstandserlebnisse auf. Wenn diese sich zwar beim längeren Betrachten nicht selten wandeln und berichtigen, so rührt das nur daher, daß wir allmählich die objektiven Reize vollständiger und treuer aufnehmen. Es will uns also scheinen, als liege der gegenständliche Sinn in den Eindrücken an und für sich, und sorgsames Hinsehen allein genüge, um ihn auszuschöpfen und aufzufassen. In Wahrheit kommt auch das geringste Gegenstandsbewußtsein beim Sehen nur in der Weise zustande, daß außer dem Sinneseindruck ein Erfahrungsbesitz des Subjektes wirksam wird. Von frühester Jugend an findet das Individuum die optischen Empfindungskomplexe, ihre Anordnungen und Gestalten mit den Daten aller anderen Sinne und den komplizierteren Erfahrungen zusammen.

Es lernt, daß bestimmte Darbietungen für den Gesichtssinn mit bestimmten anderen Erlebnissen zusammengehörig, und zwar als Erscheinungen eines Gegenstandes zusammengehörig sind, und beginnt die optischen Ansichten als Zeichen eines außeroptischen Tatbestandes zu deuten. Allmählich entwickelt sich das Bewußtsein dahin, daß unmittelbar mit einem schon gedeuteten Empfindungskomplex auch der ihm entsprechende objektive Sachverhalt erfaßt wird, ohne daß wir es nötig haben, diesen eigens durch Überlegung zu erschließen oder jene außeroptischen Empfindungen und Erfahrungen von neuem zu gewinnen oder auch nur die Erinnerung an sie hervorzuholen. In solchem eigentümlichen Bewußtwerden besteht das Bedeutungserlebnis. Es wäre eine aufschlußreiche Untersuchung, die ganze Weite des Wirkungsbereiches, den das Bedeutungserlebnis unter den Phänomenen des künstlerischen Bildes hat, von dem scheinbar rein sinnlichen Licht- und Farbenerlebnis an bis zu den höchsten Werten auszumessen, die ein Bild zum Symbol des Lebens und der Kultur machen — Werten, die man gewöhnlich allein aus Gefühlen erklären zu müssen glaubt. Doch im gegenwärtigen Zusammenhang soll nur der allgemeine Charakter des Bedeutungserlebnisses erwogen werden, um die Bedingung des richtigen Nacherlebens des sachlichen Bildinhaltes zu erkennen. Hängt das Bedeutungserfassen an dem Erfahrungsbesitz des Subjektes, so kann es im historischen Sinne richtig nur dann sein, wenn unser Erfahrungsbesitz mit dem des historischen Künstlers übereinstimmt. Daher erfassen wir den Sachinhalt von Bildschöpfungen, die aus unserem eigenen Lebenskreise stammen, wie etwas Selbstverständliches, und darum genügen andererseits schon die Unterschiede, die durch Alter, soziale Lage und individuelle Erlebnisse bedingt sind, um auch gegenüber solchen Bildern Verständnislosigkeit und Mißverständnisse hervorzurufen, die allgemein menschliche Inhalte zu haben scheinen.

Nach allem kann kein Zweifel darüber bestehen, welches generelle Mittel der Kunsthistoriker zur Kritik seiner Auffassung einer geschichtlichen Bildschöpfung und zur Gewinnung historisch richtiger Bedeutungserlebnisse hat. Er stellt die Erfahrungslage des Künstlers fest, dessen Schöpfung aufgefaßt werden soll, und hat daran den Maßstab für die Beurteilung, was jener in dem Bilde sah und gesehen wissen wollte. Doch ist hierzu eine Anmerkung zu machen. So wenig die künstlerische Darstellung ein wahlloses Reproduzieren der im Leben vorkommenden Sehdinge ist, so wenig reicht das Wissen um den allgemeinen Erfahrungsbesitz des Künstlers aus, um die Bedeutungserlebnisse, die er in seinen Bildschöpfungen voraussetzt, mit Sicherheit festzustellen. Nicht alle, auch nicht die gewohntesten Erfahrungen seines Lebens läßt der Künstler im Bilde sehen, sondern nur die, die ihm aus irgendeinem Grunde besonderer und dauernder Betrachtung wert scheinen. Um gerade sie wiederzufinden und im Bilde nachzuerleben, braucht der Kunsthistoriker eine Kenntnis von der Interessenrichtung, dem Geschmack und Ideal des historischen Künstlers, worüber ihm dessen Leben in allen seinen Äußerungen Aufschluß geben muß.

Einfacher freilich liegt das Problem des Sachinhaltes des Bildes in dem besonderen Fall, daß geformte, begrifflich feststehende und literarisch niedergelegte „Stoffe“ durch die künstlerische Darstellung anschaulich gemacht, „illustriert“ sind. Dann gelingt es dem Kunsthistoriker in zwar oft mühevoller, doch meist sicherer Weise, sich durch philologische Forschung in Besitz gerade der Erfahrung zu bringen, die für die Bildbetrachtung vorausgesetzt ist: der Inhalte der profanen und religiösen Historien, der Genrebilder, der Allegorien und symbolischen Darstellungen. Ohne diese Kenntnisse blieben uns auch die vorzüglichsten und nicht veralteten Darstellungen fremd; sie erschienen wirkungsschwach und formalistisch. Raffaels Messe von Bolsena, des Rubens Verherrlichung der Maria

von Medici und die innigen Darstellungen des blinden Tobias bei Rembrandt hätten alle dasselbe Schicksal. Die Methode des Durchspürens der literarischen und inschriftlichen Überlieferung und der Identifizierung der erhaltenen Darstellungen mit den „Vorwürfen" bleibt im Prinzip unverändert, wenn altertümliche und primitive Kunstschöpfungen gedeutet werden sollen. Sie ist für griechische Vasenbilder nicht anders als für die frühmittelalterlichen Darstellungen in Europa und in Indien.

Mannigfacher und der Kunstforschung eigentümlicher gestalten sich die Verfahrungsweisen zur Gewinnung solcher Bedeutungserlebnisse, die nicht begriffliche Themata, sondern die im Künstler sich spiegelnde sichtbare Welt betreffen. Man denkt dabei in erster Linie an das Problem, Darstellungen des Menschen und seines Wesens richtig aufzufassen. Ist es doch bekannt genug, wie beschränkt und vag der Ausdruck des Lebens in der körperlichen Erscheinung ist. Nur allgemeine Typen von Stimmungen, Gemütsbewegungen und Charakteren geben sich äußerlich zu erkennen. Besondere geistige Inhalte und Motive, sowie verwickelte Gefühlskomplexe kommen nicht zum eindeutigen Ausdruck. Der Künstler wie der Beschauer sieht unwillkürlich kraft seines Selbstbewußtseins und seiner Auffassungsgewohnheit in die Darstellungen bestimmteren Sinn hinein. Will sich der Kunsthistoriker von seiner subjektiven Interpretation freimachen und die Auffassung vom Menschen gewinnen, die der historische Künstler gemeint hat, so versucht er, den Charakter und das Ideal des historischen Menschen aus der Gesamtheit seiner Lebensäußerungen festzustellen. Auf diesem kulturgeschichtlichen Wege ergeben sich die geistigen Bedeutungen, die mit der körperlichen Ansicht in der historischen Darstellung des Menschen erlebt werden sollen. Durch den bloßen Anblick des Erregungszustandes, in welchem Bernini die heilige Therese zeigt, könnte ein nordisch-protestantischer Beschauer schwerlich zu der

historisch richtigen Auffassung des Werkes gelangen. Erst die Erforschung des Jesuitismus jener Tage belehrt ihn, daß in der wollüstigen körperlichen Ergriffenheit der Ausdruck eines religiösen Zustandes zu sehen ist, wie er der Empfindungsweise des Künstlers und seines Kreises entsprach. In diesem Falle begegnet uns übrigens die bemerkenswerte methodische Tatsache, daß es möglich sein kann, eine historische Bildbedeutung zu erschließen, ohne daß wir darum befähigt werden, das Bild in diesem Sinne nachzuerleben. Wir bleiben dann bei einer begrifflichen Bestimmung stehen und sagen: wir können es uns denken, oder: wir müssen uns denken, daß der historische Künstler ein so und so bestimmtes Erlebnis gehabt hat.

Im Gegensatz zum Ausdruck geistigen Lebens sowie zur Erscheinung von Handlungen und Funktionen wird die Darstellung der räumlichen Dinge als solcher — möchte man meinen — keine Schwierigkeiten für die Auffassung bieten. Und doch finden wir die kunsthistorische Forschung gerade durch die künstlerische Behandlung des Räumlichen vor die feinsten und peinlichsten Fragen gestellt. Nicht etwa nur dann, wenn es dem Künstler nicht gelungen ist, Raum und Form nach Wunsch herauszuarbeiten. Vielmehr gibt es je nach dem Stil der einzelnen Künstler verschiedene Grade und Möglichkeiten, um Gestalten und räumliche Bestimmungen sichtbar zu machen. Um diese feineren Nuancen aufzuspüren, bedient sich der Kunsthistoriker der vergleichenden Methode. Er schärft durch sie die Aufmerksamkeit für die Besonderheiten der in den einzelnen Bildschöpfungen dargebotenen Zeichen, welche die Raum- und Formbedeutungen differenzieren. So wird ihm durch den Vergleich der Radierungen Rembrandts und Whistlers deutlich, daß bei dem älteren Meister weniger die Räume in ihrer Wirkung für sich, als die Gegenstände im Raum gesehen werden wollen. — Je fremder uns die Welt ist, aus der die überlieferten Werke stammen, desto auffallender sind die Probleme, die uns

die Darstellung des Räumlichen vorlegt. Es sei nur an die sogenannte umgekehrte Perspektive erinnert, die sich in der mittelalterlichen Kunst Europas findet und in Ostasien sehr folgerichtig ausgebildet worden ist. Wie diese Darstellungen, in denen die Dinge gegen die Tiefe größer statt kleiner werden, aufzufassen sind, ist bis jetzt (scheint mir) noch nicht überzeugend dargetan; es könnte nur aus der gesamten geistigen Verfassung jener Völker und Zeiten erwiesen werden.

Am ärgsten sind die Schwierigkeiten und Antinomien der Interpretation bei Bildern von dekorativem Charakter. Hier werden bisweilen selbst die einfachsten Sachbedeutungen für den Kunsthistoriker zum Problem. Denn einmal erstarren Darstellungen zu ornamentalen Figuren, und es fragt sich dann, wieweit der historische Mensch die ehemaligen Bedeutungen noch miterlebt hat, und welches überhaupt die empirischen Dinge sind, die wir im einzelnen Falle zu erkennen haben. Das andere Mal entwickeln sich bedeutungslose Ornamente zu darstellenden Zeichen, und es gilt zu bestimmen, wie lebhaft das Gegenstandsbewußtsein durch die noch schematischen Formen berührt, und ob es mehr auf die Gestalt oder mehr auf die Funktion (womöglich den symbolischen Sinn) der kenntlichen Dinge gerichtet gewesen ist. Bei isolierten Bildern wären solche Fragen überhaupt nicht zu lösen. Erst aus dem Zusammenhange mit der vorhergehenden und nachfolgenden Entwicklung ergibt sich vielfach, welches die Bewußtseinslage und Interessenrichtung und demgemäß das Bedeutungserlebnis des Künstlers im einzelnen Fall gewesen sein muß. Als Beispiele ließen sich die Palmetten in der Kunst der alten Völker, der Akanthus in der griechischen Ornamentik und die Muster der koptischen Kunst herausgreifen. Statt dessen wollen wir eines Falles aus der dekorativen Kunst von heutigen Völkern geringer Kultur gedenken, der uns zugleich zeigt, daß auch dies Gebiet der historischen Problemstellung unterworfen ist. Es finden sich gewisse

geometrische Muster, für welche die Verfertiger Namen von empirischen Dingen angeben. Begreiflich genug, daß die Forscher, die das zuerst in Erfahrung brachten, gemeint haben, es seien schematisierte Gegenstandsdarstellungen. Erst als man späterhin die Tatsache berücksichtigte, daß dieselben einfachen Muster bei verschiedenen Stämmen verschiedene Namen haben, konnte man zu der besseren Einsicht gelangen, daß in ihnen wirklich geometrische, durch technische Herstellungsweisen angeregte Figuren vorliegen, in welche nachträglich, durch recht vage Ähnlichkeiten bestimmt, Dingbedeutungen hineingesehen worden sind. Auch nach dieser Feststellung ist das Bilderlebnis, das jene exotischen Künstler haben, nicht fest umrissen. Es wären sehr verschiedene Grade und Akzente des gegenständlichen Bewußtseins möglich, je nachdem, ob die schließlich benannten Bilder als Darstellungen oder als Symbole der Dinge gelten. Nirgends wird es deutlicher als bei der Erforschung solch fremdartiger Kunstübung, wie wenig uns mit dem unmittelbaren Eindruck eines Kunsterzeugnisses auch das originale Bilderlebnis des Künstlers gegeben ist.

Mit der Auffassung des sachlichen Bildinhalts ist die historische Kunstschöpfung noch nicht vollständig bestimmt. Auch wenn alle Punkte des Bildes richtig interpretiert wären, bliebe für den Kunsthistoriker das Wichtigste erst zu tun. Denn das künstlerische Bild ist nicht die Summe von Einzelheiten, sondern ein System. In der Organisierung des Bildgefüges besteht das eigentlich Künstlerische an einem Kunstbild. Um vom Standpunkt des Schaffenden aus zu sprechen, ist es der Inhalt der Konzeption, der hier in Frage steht. Für den Bildbetrachter handelt es sich um einen bestimmten Ablauf des Gesichtserlebnisses, der dem künstlerischen Plan entspricht. Der Weg, den die Aufmerksamkeit beim Sehen nimmt, soll von einem besonderen Punkte oder Eindrucke o. Ä. ausgehen, soll, ohne sich um alle möglichen Momente und Beziehungen

zu kümmern, die man in der Darbietung finden kann, zu bestimmten anderen Punkten und Inhalten fortschreiten, doch so, daß die neuen mit den schon apperzipierten Stücken zusammengefaßt werden, und die gesamte Wanderung und Wandlung des Erlebnisses zum Ausgangspunkte — dem Kern der Konzeption — zurückkehrt. Es findet dabei gleichsam ein Umkreisen und Erstreben eines ideellen Mittelpunktes statt, auf den alle Faktoren des Bildes bezogen werden. Den Plan der Zusammensetzung, inneren Gliederung und Einheit jedes einzelnen künstlerischen Bildes zu finden, ist die jetzt zu behandelnde Aufgabe des Kunsthistorikers.

Zwar möchten wir den Sinn der künstlerischen Gestaltung gern darin erblicken, daß sie selber durch Auslassen, Herausarbeiten und Anordnen die Aufmerksamkeit des Beschauers in bestimmter Weise lenkt. Aber es ist doch sehr fraglich, wie weit Menschen anderer Zeiten die Winke des historischen Künstlers bemerken. Wohin Vorurteile und eine mitgebrachte Einstellung der Aufmerksamkeit führen, zeigt sich oft in den kunsthistorischen Betrachtungen geist- und temperamentvoller Dilettanten. Sie erwarten von den vorhandenen Kunstschöpfungen immer gerade etwas anderes als sie darbieten und enthalten. Bei impressionistischen Gemälden tasten sie nach Formschönheiten; Darstellungen, die vom ethischen oder religiösen Bedeutungsinhalt aus konzipiert sind, legen sie rein artistisch-ästhetische Zwecke unter; was ihnen nicht paßt, nennen sie Verfallszeit; und jede fernste Kunstübung muß als Beleg für ihre modernen Theorien herhalten. Um die Auffassung vor solchen elementaren Fehlern zu bewahren, ist gewiß an erster Stelle ein sorgsames und feinfühliges Studium der einzelnen Werke nötig. Wir müssen nach Schopenhauers Weisung vor ein Bild wie vor einen Fürsten treten und warten, ob und was es zu uns sprechen werde. Oder um dieselbe Forderung mit Anselm Feuerbach drastisch in eine praktische Regel zu bringen, so soll man sich zum Beschauen eines Kunstwerkes einen Stuhl nehmen. Aber auch dann ist es

nicht sicher, ja nicht einmal wahrscheinlich, daß wir durch bloßes Betrachten der einzelnen Schöpfung den künstlerischen Plan in jedem Fall richtig herausfinden. Daher hat der Kunsthistoriker als Hilfe und Kontrolle eine Reihe von Methoden ausgebildet.

Nicht selten sind begriffliche Zeugnisse der Künstler selbst oder ihrer Vertrauten zu benutzen. Auch die historischen Kunsttheorien, die ja im wesentlichen Theorien des Kunstwollens der jeweiligen Zeit zu sein pflegen, geben uns einen Begriff davon, worauf es den Menschen ihrer Epochen bei der künstlerischen Gestaltung ankam. Daß die überlieferten Urteile freilich nicht ohne Kritik als maßgebend hingenommen werden dürfen, versteht sich für jeden, der durchschaut, daß Kunsterleben und Nachdenken über Kunst zweierlei ist, und daß Selbstzeugnisse deshalb nicht immer erschöpfend und treffend die immanenten Prinzipien des Schaffens verraten. Alle biographischen, kulturgeschichtlichen und kunsthistorischen Kenntnisse müssen herangezogen werden, um erst die begrifflichen Zeugnisse von Kunstwerken auf ihre Verwendbarkeit zu prüfen.

Unmittelbarer führen uns Skizzen und Entwürfe in die Motive und Pläne der künstlerischen Gestaltung ein. Sie sind die Protokolle der Konzeption und belehren uns über die Grundrichtung der Interessen eines Künstlers oft treuer als die schließliche Ausführung der Werke. Denn diese pflegt durch vielerlei Rücksichten auf die Gewöhnung und Wünsche der Besteller und Beschauer sowie durch die Bedingungen gegebener Situationen und bestimmter Zwecke beschränkt zu sein.

Da das Kunstwollen einer Zeit oder eines Künstlers sich nicht in jedem der traditionellen Kunstzweige mit derselben Deutlichkeit aussprechen kann, so hilft zum Erfassen der künstlerischen Absichten in einer Schöpfung nicht selten der Vergleich mit gleichzeitigen Produktionen auf anderen Kunstgebieten. Nach dem Stil der führenden Kunst einer Epoche sind die Motive in den übrigen Kunst-

arten leichter zu bemerken. Solange sich solche Vergleiche auf die Zweige der Bildkunst beschränken, gehen sie einen ziemlich sicheren Weg. Dagegen sind die Stilbeziehungen zwischen Bildkunstschöpfungen und Dichtungen und Musikwerken nur in manchen Fällen einleuchtend. Vollends bewegen sich die Vergleiche des Bildstils mit den Äußerungen des Stilbewußtseins in allen Formen des Lebens auf schwankem Boden, so daß sie schwerlich jemals den Zugang zu kunstgeschichtlichen Erkenntnissen sein werden, sondern höchstens nachträglich unsere schon gewonnene Auffassung von Kunstschöpfungen durch ihre Einordnung in das Gesamtbild des gleichzeitigen Lebens kommentieren können.

Weiter läßt der Kunsthistoriker seine Aufmerksamkeit durch die Unterscheidung der einzelnen Schöpfung von denen anderer Meister und Zeiten schärfen und lenken. Besonders werden Darstellungen gleicher „Stoffe", Bilder von äußerlicher Ähnlichkeit zu diesem Behufe miteinander verglichen. Am höchsten ist der Erfolg, wenn sich der Kunsthistoriker mit dem Eindruck, der Gesinnung und Anschauungsart der Bilder erfüllt, die der zu erfassenden Schöpfung im historischen Zusammenhang vorausgehen. Dann hebt sich von ihnen das jüngere Bild mit ähnlicher Frische und Bestimmtheit für den späten Beschauer ab wie ehemals für den historischen Künstler. Jede Neuerung, jeder Zuwachs an Wirkungen, jedes Aufgeben alter Gewohnheiten tritt dabei in ganzer Gewichtigkeit hervor und verkündet die eigene Interessenrichtung des Künstlers. Scheiden sich bei diesem Verfahren eng zusammengehörige Bildschöpfungen sehr merklich, so bringt uns andererseits der Vergleich mit fernerstehenden Werken und anderen Perioden die gruppenbildenden gemeinsamen Grundzüge der geschichtlich benachbarten Werke zum Bewußtsein.

Endlich bedient sich der Kunsthistoriker eines Verfahrens, das die geistige Tätigkeit des Künstlers in ihren Hauptpunkten zu wiederholen sucht. Er geht auf die Betrachtung der Inhalte des gewöhnlichen Sehens ein,

von denen sich die durch die Künstler geschaffenen Ansichten abheben, und verfolgt den Weg der künstlerischen Bildentwicklung. Dabei erwartet der Kunsthistoriker nicht, für alle geschichtlichen Kunstschöpfungen ein einheitliches Prinzip der Gestaltung zu finden. Gerade seine Methode lehrt, daß weder in Gesetzen der objektiven Gestaltungsmittel (der Darstellungsebene in der Malerei, der zweckbedingten Konstruktion in der Architektur usw.), noch in Gesetzen der subjektiven Gesichtsbedingungen (etwa in Vereinfachung, Klärung, Steigerung) ein für allemal das treibende Motiv der Bildorganisation zu bestimmen ist. Der Kunsthistoriker beschränkt sich darauf, in jedem einzelnen Falle zu beobachten, wie eine Darstellung über ihr Naturvorbild, und eine tektonische Kunstschöpfung über das Gebilde reiner Zweckmäßigkeit hinauswächst. Hierzu bemüht er sich zunächst, der Eigentümlichkeiten der gewöhnlichen optischen Erscheinungen, wie sie uns die Welt darbietet, inne zu werden. Denn über dies ursprüngliche Material der künstlerischen Gestaltung befinden wir uns, solange wir den Zwecken des Lebens oder den Interessen des Erkennens der Gegenstände folgen, recht im Unklaren. Es bedarf einer besonderen Besinnung auf die optischen Gegebenheiten als solche, um zu bemerken, daß uns in ihnen eine charakterlose Masse von ungleichartigen und ungleichwertigen Einzelheiten vorliegt, die eine zerrissene Fülle von Aufmerksamkeitsanregungen geben und Dinge, Handlungen, Schönheiten, Charakteristisches halb zeigen, indem sie simpel Deutliches mit Verworrenem und Nichtssagendem mischen. Die künstlerische Bildschöpfung zeichnet sich demgegenüber in irgend einem Maße durch die Entschiedenheit aus, mit der die Erscheinungen unter einem bestimmten Gesichtspunkt gesiebt und organisiert sind. Der Gesichtspunkte, die in den verschiedenen Fällen wirksam werden, finden wir unendlich viele. Wir raffen ein paar Beispiele zusammen: sinnliche Impression, Ausdruck, Raumklarheit, Formschönheit, eine kapriziöse Raumver-

teilung, irgend ein Bewegungszug, der Anschein der Zufälligkeit, ein bedeutsamer Sachinhalt. Solche künstlerischen Motive, welche die Bildverfassung beherrschen und einheitlich ausprägen, drängen sich unserer Aufmerksamkeit um so sicherer und bestimmter auf, je lebhafter wir uns der Mängel der natürlichen Bilder der Welt bewußt sind.

Aber nicht nur über den allgemeinen Charakter der gewöhnlichen Gesichtserlebnisse müssen wir uns klar sein, um die künstlerischen Intentionen zu schmecken. Es ist auch nötig, daß uns die besonderen Gegenstände, die der Künstler seiner Gestaltung unterworfen hat, ihrer Natur und ihren Ansichten nach geläufig sind. Nirgends empfinden wir den Mangel an solcher Vorbereitung mehr als bei Betrachtung von Aktdarstellungen. J. Overbeck, der Geschichtsschreiber der griechischen Skulptur, war sich der Schwierigkeit und Gefahr wohl bewußt, die für den modernen Beschauer antiker Kunst daraus entspringt, daß er den menschlichen Körper zu wenig kennt und sein Formgefühl in dieser Hinsicht nicht genügend entwickelt hat. Er könne die Leistung des alten Künstlers nicht richtig nacherleben, ja er werde leicht die künstlerischen Absichten überhaupt mißverstehen und der modernen Gewöhnung gemäß sein Augenmerk auf Ausdruck und Ideen legen. Im Zeichensaal und im Sportbetrieb bemüht sich daher der heutige Kunsthistoriker, seine Anschauung in den Punkten, in denen sie durch unsere Sitten verkümmert ist, zu bereichern und zu erziehen. Schlimmer ist er daran, wo der Künstler ganz bestimmte, individuelle Gegenstände vorgenommen hatte. Sehr einsichtig bemerkt einmal A. Furtwängler bei einem antiken Kopf, in welchem nur allgemein die Darstellung eines Heros zu vermuten ist, es blieben uns die feineren Intentionen des Künstlers verschlossen, solange wir nicht wüßten, welcher bestimmte Heros gemeint, also welches die besondere Aufgabe des Künstlers gewesen ist. Porträts von Menschen, die wir kennen, sagen uns nicht bloß deshalb mehr als die Bildnisse

Unbekannter, weil sie eigene Erinnerungen und Gefühle wachrufen, sondern weil wir bei ihnen die künstlerische Leistung der individuellen Bildgestaltung intimer erfassen, während uns die fremden Porträts nur das Allgemeine der Stiltendenzen zu erkennen gestatten. — Bei Architekturschöpfungen studiert der Kunsthistoriker die Bauaufgabe, die Bedingungen der Lage und die materiellen Mittel jedes einzelnen Werkes. Der Überschuß von baulichen Maßnahmen und Anordnungen über die Forderungen der Zweckmäßigkeit und der Technik, sowie die Behandlung der gegebenen Situation und der Möglichkeiten des Baustoffs zeigt dem Forscher, worauf es dem Architekten bei seiner Bildschöpfung ankam. Die Stellungnahme des Künstlers zu den objektiven Gestaltungsmitteln ist übrigens auch bei den darstellenden Kunstzweigen aufschlußreich. In der Berücksichtigung oder der Überwindung und Vergewaltigung des Materials und der von den traditionellen Kunstarten nahegelegten Gestaltungsweisen prägt sich das Kunstwollen des einzelnen Schaffenden deutlich aus, und besonders im Erfinden neuer Technik verrät sich sein Interesse für bestimmte Bildwirkung unverkennbar.

Wieweit es dem Kunsthistoriker bei allen seinen Bemühungen und Methoden möglich sein wird, sich in die Bewußtseinslage des historischen Künstlers zurück zu versetzen und dessen Bilderlebnisse zu wiederholen? Es sind uns im Vorigen schon Fälle begegnet, in denen der Forscher erkennt, daß seinem Nacherleben der Tatbestand des historischen Bildes nicht vollständig zugänglich ist. Bisweilen bleibt es bei dieser negativen Feststellung. In anderen Fällen läßt sich durch Schlüsse ermitteln, in welcher Richtung das für uns unnachahmbare historische Erleben gelegen hat. Hier sehen wir uns also auf begriffliche Bestimmung seiner Faktoren und Beziehungen angewiesen. In Reinkultur entfaltet sich diese Methode, wenn das materielle Kunstwerk, das uns das künstlerische Bild anschaulich vermitteln sollte, untergegangen ist. Dann

muß sich nämlich unser Erfassen der historischen Bildschöpfung auf ein gedankliches Rekonstruieren gründen, wofür die Kunstgeschichte des griechischen Altertums die hohe Schule ist. Namhaftmachung der verlorenen Kunstschöpfung in der überlieferten Literatur, Datierung oder Zuweisung an einen bekannten Künstler, bestenfalls auch eine Beschreibung bilden die Stützen des Verfahrens. Nicht selten ist es gelungen, nach solchen gegebenen Anhaltspunkten unter den vorhandenen Monumenten eine Kopie oder Nachahmung eines verschollenen Werkes wiederzufinden, wodurch wir eine gewisse, freilich noch viele Kritik erfordernde Anschauung von ihm gewinnen. In anderen Fällen kann der Forscher wenigstens das künstlerische Milieu der historischen Schöpfnng bestimmen und durch umfassende Verwertung äußerer und innerer Gründe ihre kunsthistorischen Ahnen, Vettern und Abkömmlinge nachweisen. So gelangt er, während die Anschauung unentschieden bleibt, zu einzelnen Bestimmungen des sachlichen Inhalts, der Stilmerkmale und des künstlerischen Planes des verlorenen Bildes. Von wie weitgehender Bedeutung solche bloß gedanklichen Bestimmungen für das kunsthistorische Interesse sein können, dafür wollen wir ein Beispiel aus der neueren Kunstgeschichte anführen, in der die Methode des begrifflichen Wiedergewinnens verlorener Schöpfungen nicht anders als in der Archäologie Anwendung findet. Ein jetzt vernichtetes Fresko von Masaccio, die Sagra del Carmine in Florenz, ist allein schon durch die kunstverständige Beschreibung Vasaris so genau bestimmt, daß wir das wesentlich Künstlerische an dem Bilde, das Motiv, die Eigenheit der Auffassung, sehr wohl kennen, die Schöpfung ziemlich pünktlich in die Entwicklung des Künstlers einreihen können und sie als ein unschätzbares Glied im œuvre des Meisters verstehen. —

III.

Das Prinzip der objektiven Bestimmung im kunstgeschichtlichen Verfahren.

Überblicken wir die beschriebenen Ziele und Verfahrungsweisen der kunsthistorischen Forschung, so spricht aus allem die Tatsache, daß die historische Bildschöpfung die Rolle nicht des Gegebenen, sondern des zu Gewinnenden spielt. Ein Gebilde im Bewußtsein des historischen Künstlers, ist sie nur von flüchtigem Bestand und schon beim Wechsel seiner Erlebnisse dahin. Aber auch während das Bild im Geist des Künstlers noch aktuell ist, ist es anderen Menschen nicht unmittelbar zugänglich, so wenig wie wir sonst irgend ein Erlebnis fremder Individuen anders als aus seiner äußeren Bekundung und Wirkung erfahren können. Von einer Bildschöpfung sind dem Kunsthistoriker nichts als Zeugnisse gegeben, Zeugnisse im weitesten Sinne des Wortes, worunter wir ebenso das materielle Kunstwerk wie literarische Belege und kunstgeschichtliche Nachwirkungen und Spuren verstehen. Aber all diese Zeugnisse sind ebenfalls unbeständig und problematisch, wie sich's im vorigen Kapitel zur Genüge gezeigt hat. — Ganz unabhängig nun von ihrem Vergangensein und von der zufälligen Überlieferung, Wandlung und Fragwürdigkeit ihrer Zeugnisse denken wir uns die einstige Wirklichkeit und Beschaffenheit der historischen Bildschöpfung selbst. Wir meinen den Tatbestand des ursprünglichen künstlerischen Bildes, wie er einmal gewesen

ist, und halten ihn durch die identische Richtung des Denkens als Objekt der Betrachtung fest. Erst durch dies Mittel des gedanklichen Fixierens wird uns die historische Bildschöpfung greifbar. Es hebt sie aus dem Strömen der Erlebnisse und dem Wandel der Dinge heraus. Es hebt sie zugleich von den unmittelbaren Eindrücken ab, die ein überliefertes materielles Kunstwerk in uns auslöst, und die uns immer vortäuschen möchten, daß sie nicht Zeugnis vom Zeugnisse, sondern die ursprüngliche Kunstschöpfung selbst seien. Jetzt besitzen wir eine Handhabe, das Problematische der Gegebenheit historischer Bilder rein zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen. Ohne auf ein voreiliges Zuhilfenehmen anschaulicher Vorstellungen von fraglicher Richtigkeit angewiesen zu sein, denken wir ein historisches Bild als eins, das hinsichtlich seines originalen Bestandes zunächst für uns unbestimmt und erst durch die Forschung zu bestimmen ist. Was uns überkommen, was uns unmittelbar gegeben oder zugänglich ist, bildet nur das Material zur Bestimmung des fixierten Objektes.

Wenn der Kunsthistoriker eine geschichtliche Bildschöpfung noch ohne jede Bestimmung ihres Was und Wie fixiert, so ist der Denkinhalt etwa der: es stehe das von einem bestimmten Künstler zu einem bestimmten Zeitpunkt geschaffene Bild in Frage. Schärfer gefaßt, ist hier das fragliche historische Bild vermittelst des Begriffs der Stelle definiert, an der es gewesen. Das ist für die historische Betrachtung grundlegend. Denn eine Sache hat ihre Stelle nur im Verhältnis zu anderen Sachen und durch diese weiter und weiter zur Gesamtheit des Wirklichen. Im universalen System der Welt weisen sich alle Einzeldinge und Einzelvorkommnisse wechselseitig ihre Stellen an. Wir denken stillschweigend diese Zusammenhänge mehr oder minder abgekürzt mit, wenn wir etwas als an einen bestimmten Platz gehörig wissen. Durch den umfassenden Zusammenhang ist nun aber zugleich mit

der Stelle auch die wirkliche, besondere Beschaffenheit der einzelnen historischen Tatsache objektiv bestimmt. Denn die Gesamtheit der Tatsachen bildet einen Wirkungszusammenhang, in welchem jedes Glied bedingt und bedingend ist. An einer bestimmten Stelle der Tatsachenwelt ist ein Ding nicht anders möglich als es tatsächlich ist. Die historischen Tatsachen sind relativ notwendig. So ist auch eine künstlerische Bildschöpfung durch ihre Ursachen, Wirkungen und korrelativen Erscheinungen ihrem historischen Bestande nach festgelegt. Das begründet die Hauptmethoden der kunsthistorischen Forschung, wie sie im vorigen Kapitel beschrieben worden sind. Die notwendige Beziehung einer historischen Bildschöpfung auf die Tatsachenwelt, in die sie eingebettet gewesen, erlaubt dem Kunsthistoriker das Schlußverfahren, durch das er aus den Tatsachen der historischen Lage die Bestimmungen ermittelt, welche die historische Bildschöpfung gehabt haben muß. Jede Überlieferung, jede Auffassung wird an der Voraussetzung des objektiven Zusammenhangs geprüft. Was nicht durch diesen gerechtfertigt ist, gilt nicht als objektive Erkenntnis des historischen Bildes. Freilich sind bei diesem Verfahren die Urteile des Kunsthistorikers nur in formaler Hinsicht notwendig und objektiv. Was sie im einzelnen Fall aussagen und erschließen, kann infolge von mancherlei Fehlerquellen unrichtig sein. Die zufälligen Schwierigkeiten, unter denen das Verfahren ausgeführt wird, ändern aber nichts daran, daß der Grundsatz der objektiven Bestimmung des historischen Bildes im erschließenden Denken zu Recht besteht.

Diese gedanklichen Prinzipien kunsthistorischer Forschung entsprechen wenig den Erwartungen. Man möchte das Erfassen von Kunstschöpfungen genialischer, intuitiver haben. Anschauung soll anstelle des sogenannten trockenen Denkens die Annäherung an die historische Kunst bewirken. Unsere Zeit, die ihre Virtuosität des Erlebens in der Theorie der Einfühlung bezeugt hat, ist gesonnen, sich

im unmittelbaren Gesichtserlebnis der Kunst zu bemächtigen. Die Tatsache will ein Wort mitsprechen, daß die Pflege des Schauens, die treue Hingabe an die Werke selbst, der Umgang mit lebendiger Kunstübung die neuere kunstgeschichtliche Forschung zur Höhe ihrer Erfolge geführt hat. So ist es auch für die Erforschung der Kunst des Altertums der entscheidende Fortschritt gewesen, daß sie von der Vorherrschaft der Philologie, des Studiums begrifflicher Zeugnisse von der Kunst, zum hauptsächlichen Studium der „Denkmäler" übergegangen ist. Auch grundsätzlich muß man zugeben, daß, wenn ein optisches Bild erfaßt werden soll, kein anderes als ein optisches Erleben das angemessene Organ sein kann. Belehrt uns der Versuch doch allenthalben, wie untauglich bloßes Reden zum Ersatz einer optischen Vorstellung ist. Und doch ist ebenso entschieden und einfach zu behaupten, daß Wissenschaft nicht ohne Urteile und Begriffe möglich ist, und daß auch die Kunsthistorie ihren wissenschaftlichen Charakter nur aus dem Gebrauch von Begriffen und Urteilen schöpft. Denn nicht auf das eigene, beim Betrachten überlieferter Kunstwerke gewonnene Bilderlebnis kommt es dem Kunsthistoriker als solchem an. Für ihn steht der objektive Tatbestand des historischen Bildes in Frage. Der Forscher will vom subjektiven Erlebnis zur objektiven Bestimmung gelangen. Was er unmittelbar und anschaulich erlebt, bezieht er auf das ein für allemal vom Nacherleben gesonderte, an einer historischen Stelle gewesene Bild. Es ist ein Urteilsakt, wodurch er diese Beziehung herstellt, indem er sagt: Das historische Bild ist so, oder annähernd so, oder in bestimmten Punkten so gewesen, wie das Bild, das ich jetzt erlebe. Man könnte dem Nacherlebnis auch die Stelle des Prädikats in einem Urteil anweisen, dessen Subjekt das fixierte historische Bild ist.

Um die Notwendigkeit des gedanklichen Gerüstes der kunsthistorischen Arbeit weiter zu erweisen, wäre die ver-

fängliche Frage zu stellen, auf welche Art der Forscher, der sich bemüht, im Anschauen der historischen Kunstschöpfung nahezukommen, wissen kann, ob oder wieweit er sein Ziel erreicht hat? „Anschauungen ohne Begriffe sind blind." Selbst wenn wir das historische Bild völlig treu nachschüfen, so wären wir des Erfolges doch nicht inne. Wir haben ja nicht das historische Bild an und für sich gegenwärtig, so daß wir unsere eigene Auffassung damit vergleichen könnten. Auch das „Gefühl", das „Verstehen" bieten uns keinen Maßstab dar, denn ihr Takt und ihre Sicherheit für das historisch Tatsächliche steht eben auch in Frage. Es bedarf jedenfalls einer außeroptischen, einer beurteilenden Instanz (wie sie im Denken des objektiven Zusammenhanges festgestellt worden ist), um über die historische Richtigkeit des unmittelbaren Anschauungserlebnisses zu entscheiden.

Endlich würden wir bloße Anschauungen, d. h. Erlebnisse, die sich in der Seele des Individuums stumm abspielen und spurlos vergehen, nicht als Wissenschaft anrechnen. Wir verlangen von einer Wissenschaft, daß die Entdeckungen und Errungenschaften festgelegt und mitteilbar gemacht werden. Für die wissenschaftliche Kunsthistorie wäre es also nötig, daß das optische Bild, das der Nacherlebende gewonnen hat, beschrieben wird. Diese Aufgabe löst der Kunsthistoriker trotz aller theoretischen Probleme, welche die Beschreiblichkeit des Anschaulichen enthält, in der Praxis hinreichend, indem er von vornherein auf die Absicht verzichtet, durch die Beschreibungen die Bildschöpfungen zu ersetzen, d. h. diese gegen Erlebnisse auszutauschen, die denselben Genuß gewähren oder denselben anschaulichen Gehalt auf dem Umweg über die Wortvorstellungen mitteilen sollten. Wo irgendein Hilfsmittel zur Erzeugung anschaulicher Erlebnisse vorhanden ist, sei es das Originalkunstwerk oder eine Abbildung, setzt der Kunsthistoriker die hierdurch gegebene Anschauung für die Benutzung seiner Beschreibung voraus und zweckt

diese allein darauf ab, das Bilderlebnis des Beschauers im Sinne der historischen Richtigkeit zu beeinflussen. Es werden also, um die richtigen Bedeutungserlebnisse anzuregen, die sich in einem bestimmten künstlerischen Bilde vollziehen sollen, die gemeinten Bedeutungen durch Worte mitgeteilt. Die Beschreibung lenkt ferner die Aufmerksamkeit des Beschauers auf bestimmte Punkte und Beziehungen und hält sie an, bei dem Grundmotiv der Bildgestaltung zu verweilen und alle Bildfaktoren im Zusammenhang mit diesem aufzufassen. Aber nicht immer reicht einfache Nennung aus, um das Nacherleben in die historischen Bahnen zu leiten. Für feinere Einzelheiten muß der Kunsthistoriker den geistigen Zustand zu vermitteln suchen, den der historische Künstler beim Bilderlebnis gehabt hat. Hierzu sind bisweilen suggestive, schwungvolle, stimmungweckende, dichterische Beschreibungen gerechtfertigt, mit denen die wissenschaftliche Kunstbetrachtung sonst vorsichtig ist. Am sichersten aber führt ein indirektes Verfahren zum Ziel, indem der Kunsthistoriker den Beschauer in die Erfahrungslage und Interessenrichtung des historischen Künstlers einweiht. Die Faktoren, welche die Bildschöpfung objektiv bedingt haben, und nach denen der Kunsthistoriker die intimsten Eigenheiten des historischen Bilderlebnisses aufgespürt und erschlossen hat, müssen jetzt wieder in dem Beschauer, dem sie bekannt gegeben werden, die historisch richtige Vorbereitung und Einstellung zum Bilderlebnis bewirken. Der Kunsthistoriker legt also die kulturgeschichtlichen und biographischen Voraussetzungen der historischen Bildschöpfung dar und weist vor allem auch die kunsthistorischen Beziehungen nach; er nennt die Bilder, die der Beschauer erlebt haben muß, ehe er an die zu erfassende Kunstschöpfung herantritt. Kurzum, der ganze Apparat der kunstgeschichtlichen Forschung dient zur Fixierung und Mitteilung des anschaulichen Nacherlebens, in welchem sich der einzelne Kunstbetrachter der historischen Bildschöpfung angenähert hat.

Während nichts weiter als Anweisungen zum richtigen Nacherleben des originalen Bildes gegeben werden sollen, wird schon das kunstgeschichtliche Verfahren mit allen seinen gedanklichen Maßnahmen vorausgesetzt.

Wenn trotz allem ein gewisses Mißtrauen gegen das behauptete gedankliche Verfahren der kunstgeschichtlichen Wissenschaft zurückbleibt, so kommt das daher, daß die Begriffe der Lage und der Zusammenhänge einer Kunstschöpfung von früherer Kunsttheorie schon arg mißbraucht worden sind. Das Wesen der Kunst und die besondere Verfassung der einzelnen Schöpfungen sollten aus der Beziehung zu allgemeinen Bedingungen des Lebens und allgemeinen historischen Tatsachen — meist nach plump materialistischem Rezept — erklärt und abgeleitet werden. Dem schlechten Vorurteil, das hierdurch veranlaßt worden, begegnen wir damit, daß wir in kurzer Darlegung den Begriffen der Lage und des Zusammenhanges die Verschwommenheit und einseitige Auffassung nehmen, wobei sich denn herausstellen wird, daß das, was sie meinen, nämlich bestimmte Tatsachen und Gesetze, die faktischen, die „selbstverständlichen" Voraussetzungen jeder bisher geübten wissenschaftlichen Kunsthistorie sind.

Wir betrachten zuerst die Gesetze des Zusammenhanges einer Bildschöpfung. Unmittelbar ist diese mit der Bewußtseinslage des Künstlers während seines Bilderlebnisses und mit dem materiellen Kunstwerk verknüpft. Erst durch die geistige Verfassung des Künstlers hängt sie mit den entfernteren Bedingungen physiologischer und kulturgeschichtlicher Art zusammen. All diese Beziehungen aufzuzeigen, sie in ihren einzelnen Fäden zu verfolgen und uns ein für allemal von ihrer Notwendigkeit zu überzeugen, ist Sache der systematischen Wissenschaften von der menschlichen Natur und den Formen des Lebens. Daher die unerschütterliche Zuversicht, mit der wir uns auf die Gesetze des Zusammenhanges bei unseren kunstgeschichtlichen Folgerungen berufen. Wir haben an ihnen für

unser Urteilen Maßstäbe, die nicht den historischen Tatsachen entnommen sind, sondern über die historische Glaubwürdigkeit und Echtheit der Gegebenheiten entscheiden. Die meisten Gesetze ziehen wir aus der Psychologie, welche die Einheit des Individuums, d. h. die durchgängige Wechselwirkung aller seiner Bewußtseinsinhalte dartut. Aus diesem psychischen Grundgesetz ergeben sich für die Interessen des Kunsthistorikers grundlegende Prinzipien. Er darf voraussetzen, daß die Intentionen des Künstlers bei einer Schöpfung aus dessen sonst bekundeter Gefühlsweise erschließbar sind, daß die optischen Bedeutungserlebnisse dem Erfahrungsbesitz des Künstlers entsprechen, und daß der Stil einer Bildschöpfung relativ einheitlich ist. Die Einwirkung empfangener Eindrücke auf die geistige Verfassung des Individuums schlägt die Brücke zwischen diesem und seinen Zeitgenossen sowie den früheren Generationen. Die Einheit, d. h. die Kontinuität, der Geschichte wird durch die Einheit des Individuums notwendig. Hieraus schöpft der Kunsthistoriker sein Prinzip, überall einen Zusammenhang zwischen den Schöpfungen des einzelnen Künstlers und der Tradition, in der dieser steht, zu suchen und, falls er nicht auffindbar, für die Kritik der Überlieferung vorauszusetzen.

Nicht minder wichtig als die Arbeit der Psychologie ist die der theoretischen Kunstwissenschaft. Ihre Aufgabe ist es im besonderen, die Beziehung zwischen dem materiellen Kunstwerk und dem künstlerischen Bilde klarzustellen. Es herrscht nicht nur beim Publikum, sondern auch vielfach unter Künstlern und Denkern die Meinung, das materielle Kunstwerk sei ein Hemmnis der freien Entfaltung der künstlerischen Idee. Im Geiste des Künstlers entstehe die Bildvorstellung rein und ungetrübt, während sie beim Schaffen in der Materie und ihren Bedingungen nicht restlos auszudrücken sei. Das Kunstwerk ist nach dieser Auffassung ein für die Schöpfung des künstlerischen Bildes nicht notwendiges Anhängsel und

ein fragwürdiges Zeugnis der echten Bildvorstellung des Künstlers, das diese nur schattenhaft und verdorben erscheinen läßt. Der Mangel, der hier dem materiellen Kunstwerk nachgesagt wird, ist wohl zu unterscheiden von der im vorigen genug betonten Tatsache, daß ein optisches Erlebnis, das stets durch zentrale Faktoren im Subjekt mitbestimmt ist, nicht völlig im Kunstwerk festgelegt und für andere Individuen mitteilbar gemacht werden kann. Dem Künstler bleibt gerade diese Schwierigkeit verborgen, und erst der Kunsthistoriker und der Psychologe wird ihrer gewahr. Dabei stellt sich das Zeugnis, welches das materielle Kunstwerk für das künstlerische Bild ablegt, zwar als ergänzungsbedürftig heraus, keineswegs aber als schlecht und falsch, wie es jene platonistische Auffassung von der Verdunkelung der künstlerischen Vorstellung im materiellen Kunstwerk will. Ins rechte Licht wird die Beziehung zwischen Bild und Werk erst durch die theoretische Kunstwissenschaft gerückt. Wenn der künstlerische Mensch selber geneigt ist, sein ursprüngliches Bilderlebnis bei der Konzeption für herrlicher zu halten als das im materiellen Kunstwerk ausgedrückte Bild, so ist das bei der Gefühlserhebung im Augenblick der Konzeption leicht erklärlich. Sicherlich muß oft Enttäuschung beim weiteren Arbeiten und beim Herstellen des Kunstwerkes eintreten, doch nicht, weil die rein innerliche Schöpfung der späteren Ausführung überlegen gewesen wäre, sondern umgekehrt, weil sie durch die Objektivierung im Kunstwerk einer ganz anderen Kritik ausgesetzt wird und nun Forderungen der Vollständigkeit und inneren Einstimmigkeit an sich gerichtet sieht, die an das flüchtige und durch die Befangenheit der Aufmerksamkeit charakterisierte Bilderlebnis der Konzeption nicht herantreten. Zudem ist es fraglich, wieviel von dem Erlebnis der Konzeption wirklich optisches Bild, nicht Gefühl, Körperempfindung, außeroptische Sinnesvorstellung oder gar Wortvorstellung gewesen ist. Wir haben Grund, anzunehmen, daß nur gerade soviel von dem komplizierten Gesamt-

erlebnis optisch ist, als durch die Objektivierung im Kunstwerk herausgestellt wird. Durch diese Herausstellung hat das äußere Schaffen für den Künstler eine wichtige Funktion als Kontrolle und Kritik des optischen Bewußtseins. C. Fiedler hat uns sogar überzeugt, daß die höhere Entwicklung der optischen Vorstellung überhaupt nicht ohne die Stütze des äußeren Schaffens und Formens möglich ist. Das Herstellen des Kunstwerkes ist gleichsam das Organ der künstlerischen Bildgestaltung. Das Strömen der Tendenzen und Impulse der Bildentwicklung bedarf einer Sammlung und Befestigung. Sind die Errungenschaften aller einzelnen Bemühungen flüchtig im Wandel und Wechsel der Erlebnisse, so kann kein Ausreifen eines Bildes stattfinden. Es bliebe dann bei der Konzeption und bei immer von neuem ansetzenden, nie hinreichenden Versuchen, das Einzelmotiv allseitig auszubilden. So erweist die theoretische Kunstwissenschaft den notwendigen Zusammenhang zwischen materiellem Kunstwerk und entwickelter Bildschöpfung. Wenn sich im Kunstwerk auch nicht der vollständige Ausdruck des künstlerischen Bildes vollzieht, so daß es bei jedem Beschauer ganz dasselbe Bilderlebnis reproduzierte, so ist doch alles das, was in ihm niedergelegt ist, ein adäquater Ausdruck von bestimmten Momenten des künstlerischen Bilderlebnisses. Das ist der sichere Rechtsgrund für das kunstgeschichtliche Verfahren, das sich auf die erhaltenen Kunstwerke als auf die besten Zeugnisse für die Bestimmung des historischen Bildes verläßt.

Außer den Gesetzen des Zusammenhanges nimmt das bestimmende Verfahren der kunsthistorischen Wissenschaft die Tatsachen als gegeben an, mit denen das zu erforschende Bild zusammenhängt, und aus denen seine individuelle Verfassung ermittelt wird. In dem Schema, das im Vorigen von dem Verfahren gegeben worden, stellt sich der Verlauf der Forschung so dar, als sei das fragliche historische Bild völlig unbestimmt, die Tatsachen

seiner Umgebung aber völlig bekannt. Die Beschaffenheit des Bildes scheint dabei ebenso strikt gefunden zu werden, wie die mathematische Naturwissenschaft aus den beobachteten Störungen einer schon bestimmten Planetenbahn die Anwesenheit einer noch unbemerkten Masse — eines neuen Planeten — erschließt und dessen Bestimmungen berechnet. Die gewöhnliche Lage, in der sich der Kunsthistoriker befindet, ist jedoch ganz anders. Die bildgeschichtlichen Tatsachen, die einer zu bestimmenden Kunstschöpfung benachbart sind, sind zumeist ebenso problematisch wie das fragliche Bild selbst. Wir müssen mit einem Material von kunstgeschichtlichen Prämissen arbeiten, das sich bei kritischer Betrachtung als eine Summe von einzelnen nicht gegebenen, sondern zu bestimmenden künstlerischen Bildern erweist. Die übrigen Tatsachenkreise, mit denen ein zu erforschendes Bild zusammenhängt, sind uns ebensowenig unmittelbar und zweifelsfrei gegeben. Die Bewußtseinslage des schaffenden Künstlers und die Lebensfaktoren, die sie bedingen, endlich die ursprüngliche Beschaffenheit des materiellen Kunstwerks werden ihrerseits auch durch ein indirektes Schlußverfahren aus ihren Zusammenhängen festgestellt, wobei jenes fragliche Bild oft selber als Stützpunkt und Prämisse anzusprechen ist. Mit einem Wort die paradoxe Lage zu fassen: es besteht eine Wechselbeziehung zwischen den Bestimmungen aller historischen Tatsachen. Die Tatsachen deuten und bestimmen eine die andere. Der Gewinn an Einsicht an einer Stelle der Forschung ist zugleich ein Gewinn für benachbarte Probleme. Die Richtung der Forschung wendet sich dauernd um. Einmal bestimmen wir aus gewissen Punkten des Stils einer künstlerischen Periode die Zugehörigkeit eines undatierten Werkes zu ihr; dann wieder bereichert eben dies Werk unsere Kenntnis des Stils dieser Zeit in anderen Punkten; und diese erweiterte Kenntnis fördert und bedingt schließlich in neuen Punkten unsere Auffassung einzelner Werke derselben Periode. Durch diese Verwicklung wird

es erklärlich, daß die Forschung des Kunsthistorikers stets ins Breite und Weite geht. Je umfassender sein Forschungsgebiet, je weiter sein Interessenbereich, je größer das Tatsachenmaterial, das er ausnutzt, desto reicher und sicherer ist der Erfolg seiner Bemühung. Andererseits führt die Methode der Wechselbestimmung die Gefahr mit sich, daß eine Mißdeutung sich im Zirkel fortpflanzt. Besonders leicht ist das bei ausschließlicher Bestimmung und Verwertung stilistischer Kriterien der Fall. Daher der Kunsthistoriker seine Deduktionen nach Möglichkeit an eine solche Chronologie und Zuweisung der überlieferten Werke an einzelne Künstler knüpft, die nach inschriftlichen und urkundlichen Zeugnissen und anderen äußeren Anhaltspunkten gefunden sind. Eine von der Kunstgeschichte als Vorarbeit abgesonderte, in sich gegründete Künstlergeschichte von der Art, wie sie Heinrich Brunn für die Griechen aus vollem methodischen Bewußtsein geschaffen hat, bleibt das Fundament gesicherter kunsthistorischer Bestimmungen.

IV.

Die Schöpfertat des kunstgeschichtlichen Verfahrens im Aufbau des kunsthistorischen Objekts.

Bisher ist das kunsthistorische Verfahren dahin gekennzeichnet worden, daß es ein Objekt, das historische Bild, bestimmt. Wo aber ein Objekt bestimmt werden soll, ist es als ein Faktum vorausgesetzt. Das will bei der künstlerischen Bildschöpfung viel sagen. Denn diese ist als psychisches Gebilde nicht außerhalb des Erlebtwerdens. Und zwar wird sie als das Erlebnis des schaffenden Künstlers gedacht. Dabei soll sie ein wohlgeordnetes System von Faktoren sein, ein bestimmter Ablauf einer Erlebnisreihe, die, vom Kern des künstlerischen Bildes, welcher der Konzeption entspricht, durch alle Teile und Verbindungen des Bildes führend, eine Bildeinheit zusammensetzt. Und dies Bild ist rein für sich und wie herausgeschält aus allem sonstigen Erleben als Gegenstand gedacht.

Daß solch ein künstlerisches Bilderlebnis jemals vorkommt, widerspricht aller Wahrscheinlichkeit. Im Bewußtsein des Künstlers ist die Bild-Einheit und -Reinheit in dem beschriebenen Sinne kein Faktum. Wirklich ist nur der Gesamtverlauf der Erlebnisse des Künstlers, alles andere ist Abstraktion.

Versuchen wir uns einmal klar zu machen, wie das künstlerische Bild in die Erlebnismasse des Künstlers eingeflochten ist. Da ist zuerst die Konzeption; vielleicht beim Betrachten der Natur, in die der Künstler, vom

Temperament geleitet, einen besonderen Akzent hineinlegt, ein bestimmtes Thema heraussieht; oder beim traumhaften Auftauchen von Vorstellungen. Das Bild ist keimhaft als ein Gesamteindruck oder ein Motiv vorhanden, eingebettet in ein umfassenderes Erlebnis der Situation, emporgetrieben durch die isolierende Wirkung der Aufmerksamkeit und die Stärke des Gefühls. Konzeption ist Entscheidung, Entschluß; ein Zugreifen nach einem Erlebnisteil, ein Auftun aller Schleusen der Apperzeption für eine bestimmte Darbietung, ein Verstärken des Bemerkten und Betonen des Gewollten durch die Resonanz von Vorstellungen und mitspielenden Körperzuständen. Der optische Gehalt dieses Erlebnisaugenblicks ist nicht sehr umfangreich. Beim weiteren Ausgestalten des Bildes mit Hilfe der Anfertigung eines materiellen Kunstwerks gibt es viel zu tun. Der Künstler sieht sich zur Bearbeitung der Einzelheiten des Bildes genötigt, muß Studien machen und Lücken ausfüllen, und mancher verliert hierüber das Ganze, die frische Entschiedenheit, das Großeinheitliche der Konzeption aus dem Auge. Wenn es dem Künstler gelingt, die Beziehung der Einzelheiten zur Idee des Ganzen immer wieder herzustellen, so geschieht es gewiß nicht ohne Verstandesberechnung und absichtliche Beeinflussung der Aufmerksamkeit. Daß die Hilfe des Verstandes für den Künstler im Lauf der Arbeit große Wichtigkeit gewinnt, ist abgesehen von den notwendigen technischen Kenntnissen beim Herstellen des materiellen Kunstwerks weiter auch aus dem Grunde anzunehmen, weil die Gewöhnung an einen Bildkomplex den Ablauf des Erlebens schließlich stark beeinträchtigt. Es ist z. B. nicht möglich, daß die Spannung und das unwillkürliche Vibrieren, worein die Aufmerksamkeit durch kleine Inkongruenzen räumlich und sachlich korrespondierender Bildglieder versetzt wird und werden soll, bei dauerndem Umgang mit dem Bilde sich nicht verlieren. Dennoch hält der Künstler an den erstrebten Wirkungen des Bildes fest, indem er sein Schaffen weniger auf das

unmittelbare Bilderleben als auf seine Kunsterfahrung stützt, die ihm Mittel und Erfolg der Gestaltung zu beurteilen gestattet. Sogar ausgesprochene Gegensätze kommen vor zwischen dem eigenen Erleben des Künstlers und dem geplanten Bildgehalt, an dessen Ausprägung er arbeitet. Während H. v. Marées die schöne Welt glücklicher, freier, starker Menschen zu schaffen sich müht, ist er selbst oft in heller Verzweiflung. Kluge Berechnung und Willenstätigkeit führen dann das Bildschaffen über die Ungleichheiten und Verwicklungen im Bewußtsein des Künstlers einheitlich fort. Manchmal freilich verliert der Künstler wirklich die Fühlung mit seiner eigenen Schöpfung. Wenn die Ausarbeitung des in der Konzeption gewonnenen Motivs auf Schwierigkeiten stößt und das Fertigwerdende den Erwartungen nicht entspricht, oder wenn sich die Interessen des Künstlers wandeln, muß sein Bilderlebnis durch das allzurege Bewußtsein von dem, was dem Bilde fehlt, ebenso getrübt und gestört werden wie die Bildauffassung eines Laien, der mit Erwartungen und Wünschen vor ein Kunstwerk tritt, die es nicht erfüllt. Wir denken wiederum an Marées. Denn sein Umarbeiten von Bildschöpfungen an demselben Kunstwerk zeugt doch nicht allein von dem Mut seiner Entwicklung, sondern ebenso deutlich davon, daß sich sein Bewußtsein von dem in früheren Stadien der Entwicklung positiv Erreichten trübte. Was würde man dazu sagen, wenn Frans Hals oder Rembrandt ihre früheren Schöpfungen durch Übermalung in späterem Stil immer wieder vernichtet hätten! Daß aber auch diesen und allen Künstlern bei fortschreitender Entwicklung ihrer Erfahrung und ihres Kunstwollens die eignen älteren Produktionen fremd werden und nicht mehr im ursprünglichen Sinne erlebbar sind, muß als sicher gelten.

Welches Erlebnis des Künstlers ist es, das der Kunsthistoriker als das „historische Bild“ annimmt? Ist es das Erlebnis in der Konzeption, oder der ganz andersartige geistige Inhalt in irgend einem Stadium der Arbeit, oder

das kritische Betrachten nach Beendigung des Werkes, wenn neue Entwürfe keimen, die das vollenden sollen, was in jenem noch nicht geglückt ist? Es kann kein Zweifel darüber sein, daß von den wirklichen Erlebniskomplexen des Künstlers kein einziger das Objekt der kunsthistorischen Wissenschaft ist oder enthält. Die beschriebenen vielumfassenden Bewußtseinslagen gehören in die Interessensphäre der Künstlerbiographie. Was der Kunsthistoriker als Objekt seiner Betrachtung meint, ist im Bewußtsein des historischen Künstlers überhaupt nicht unmittelbar vorhanden. Der Kunsthistoriker muß sich an einzelne Bestandteile jener Erlebnisgesamtheit halten, und sie durch Abstraktion aus der tatsächlichen Verwebung mit der Lebenseinheit des Künstlers herausheben. Diese Bestandteile finden sich aber zeitlich verstreut und sind in ihrer Reihenfolge und Dauer einer anderen Regel unterworfen als der der Bildverfassung — nämlich der des Bildschaffens. Der Kunsthistoriker nimmt also eine eigene Synthese vor, wodurch er endlich das einheitliche Objekt seiner Betrachtung gewinnt.

Das Prinzip, nach welchem die Abstraktion und Synthese zur Formung des kunsthistorischen Objektes gewonnen wird, ist durch den Begriff des optischen Bildes bestimmt. Es werden also zunächst nur die optischen Bestandteile aus dem Gesamterlebnis des Künstlers vom Kunsthistoriker beachtet. Unter ihnen aber kehren bei dem langen Arbeiten an der Bildentwickelung und bei dem immer neuen Durchgehen aller Bildfaktoren viele nicht völlig gleichartige und gleichwertige Erlebnisse einzelner Bildstücke wieder. Nicht alle berücksichtigt der Kunsthistoriker. Nur die zählen mit, in denen sich der Künstler am meisten dem im einzelnen Werke angestrebten Bildideal genähert hat. Die unfertigen und die getrübten Erlebnisstadien werden ausgelassen. Das ist in der Praxis der Forschung leicht, da alle Verfahrungsweisen zur Feststellung des historischen Bildes nichts anderes als das tiefst begründete, eigentlich erstrebte Bilderlebnis erfassen können, während die Vor-

stufen und Abirrungen im Bewußtsein des Künstlers erst danach aus allgemeinen psychologischen Erwägungen als Tatsachen anzunehmen sind. Wenn nun die einzelnen verstreuten Ansätze von Gesichtserlebnissen zu einem geschlossenen optischen Bilde zusammengefaßt werden, so ist das nicht Willkür oder Erdichtung des Kunsthistorikers. Sie stimmen an sich zusammen und sind auf die Einheit des optischen Bildes gerichtet. Dem Verfahren der kunsthistorischen Forschung ist gerade das immanente Einheitsprinzip der optischen Erlebnispartikel beim Schaffen eines Künstlers aufs beste erfaßbar. Während die zufälligen Konstellationen, unter denen die einzelnen Bilderlebnisse des Künstlers in den verschiedenen Bewußtseinsaugenblicken aktuell sind, zumeist gar nicht festgestellt werden können, besitzen wir für ihre Einheitstendenz ein vorzügliches Dokument in dem materiellen Kunstwerk. Aus dessen Anordnungen wird, sobald bestimmte Kenntnisse über die allgemeine Anschauungsart des historischen Künstlers es richtig abzulesen gestatten, die Einheit des Bildes in ihrer höchsten Vollkommenheit bestimmt, wie sie wohl selten auch nur annähernd durch den faktischen Erlebnisverlauf des Künstlers verwirklicht ist. Was der Künstler nur erstrebt und versucht hat: das reine, geschlossene, künstlerische Bild, wird bei der Bestimmung des historischen Bildes als vollendetes Erlebnis betrachtet.

Mit dem Aufbau des kunsthistorischen Objekts nach dem Prinzip des optischen Bildes sind die letzten gedanklichen Grundlagen des kunstgeschichtlichen Verfahrens entdeckt. Nicht genug, daß das historische Bild nicht das unmittelbar Gegebene, sondern das zu Bestimmende ist, so ist es schließlich gar die Schöpfung des kunsthistorischen Denkens, sofern es hierdurch aus bloßen Materialien und Tendenzen, die sich im Gesamterlebnis des historischen Künstlers finden, geformt wird.

V.

Der kritische Begriff des kunsthistorischen Objekts.

Es ist nicht die Absicht und wäre auf diesen wenigen Blättern auch unmöglich, eine Theorie der Kunstgeschichtswissenschaft vollständig in allen ihren Problemen zu geben.

Sonst wäre eingehend eine Frage zu behandeln, die unser bisheriger Gedankengang längst wachgerufen haben muß. Die Frage nämlich, ob denn durch die Begriffe des optischen Bildes und des historischen Gegenstandes das Objekt der Kunstgeschichte schon völlig definiert und damit die Grundlegung dieser Wissenschaft beendet sei? Man möchte für die Kunstgeschichte die Scheidung zwischen Kunst und Nichtkunst als die erste Voraussetzung ansprechen, durch die der Bereich ihrer Gegenstände abgesteckt und die Form ihres Verfahrens bestimmt werde. Auch der Wertgedanke wird vielfach als das Prinzip für die Auswahl der Gegenstände historischer Forschung genannt. Stellten wir aber den Begriff der Kunst und den des Wertes zur Diskussion — wozu eine eigne Abhandlung anheben müßte —, so würde sich's zeigen, daß sie in der Kunstgeschichtswissenschaft zwar Rollen von hoher Bedeutung spielen, jedoch nicht in demselben Sinne grundlegend sind, wie die Begriffe des optischen Bildes und des historischen Gegenstandes. Wir wollen den Be-

weis dieser These wenigstens andeuten, um den von uns im Vorigen entwickelten Begriff des kunsthistorischen Objekts, ehe wir ihn einer abschließenden Betrachtung unterziehen, vor naheliegenden Fragen und Einwänden zu sichern.

Wenn nach einem Begriff von Kunst oder nach einem Wertmaßstab die Gegenstände der Kunstgeschichte aus der Masse der historisch tatsächlichen Bilder ausgesondert werden sollen, müssen diese schon gegeben oder bestimmt sein. Zum mindesten ist es erforderlich, daß vorher die überlieferten materiellen Werke sorgsam betrachtet werden, was doch der erste wichtige Teil des kunsthistorischen Verfahrens ist. Dann werden aber in vielen Fällen auch weitere Maßnahmen zur Feststellung der historischen Tatsachen nötig, kurz, die kunstgeschichtliche Forschung hat ihre selbständige Arbeit zu tun, ehe geprüft werden kann, welche historischen Bildschöpfungen einem vorausgesetzten Kunstbegriff oder einer bestimmten Wertschätzung genügen. Wenn die Wertung vor der Zeit einsetzt, entbehrt sie aller Stichhaltigkeit. Das lehrt uns z. B. die fast ein Jahrhundert lang geübte Kritik an den äginetischen Giebelgruppen, deren Komposition bemängelt und als Folge der Unfähigkeit ihrer Meister für's große Ganze angesehen wurde, während noch nicht einmal die volle Zahl der Figuren gefunden, geschweige denn die originale Aufstellung rekonstruiert war. Ebensowenig kann vor Abschluß der kunstgeschichtlichen Forschung eine Entscheidung darüber begründet sein, ob eine historische Bildschöpfung in bestimmtem Sinne Kunst ist, z. B. im Sinne der Ästhetiker, die nur das, was seinen Zweck in sich selbst trägt, als Kunst gelten lassen. Die Begriffe des Wertes und der Kunst stehen also nicht am Anfang, sondern am Ende der kunstgeschichtlichen Forschung, und diese beginnt ihre Arbeit uneingeschränkt auf breitester Basis und ohne Vorurteil. Hierin ist die Idee einer allgemeinen Bildgeschichte erkennbar, die prinzipiell die historischen Bilder

alle, nicht bloß die in besonderem Sinne künstlerischen und wertvollen umfaßt. Wie weit solche Wissenschaft schon verwirklicht ist, wäre eine eigene, recht aufklärende Untersuchung. Doch müssen wir uns hier mit einem kurzen Hinweise auf schon erwähnte Tatsachen begnügen. Erstlich denken wir an die oft kindlich scheinenden „prähistorischen" und „primitiven" Bildschöpfungen, deren Erforschung ihren Weg geht, unbekümmert darum, daß sie bisweilen von verächtlichen oder mitleidigen Blicken der Ästhetiker und Kunstphilosophen und mehr noch der Historiker der reifen Kunst getroffen wird. Sodann ist vor allem beachtenswert, daß auch in der Hochkultur der Kunst der Schaffende in notwendiger Verbindung mit den natürlichen Ansichten der Welt steht und aus ihnen heraus seine künstlerischen Bilder entwickelt, während der Kunsthistoriker wiederum auf jene zurückgeht, um diese im Geiste des Künstlers zu erfassen. Überdies würde bei genauer Untersuchung des gewöhnlichen Sehens die Frage brennend werden, was in ihm eigentlich das objektiv Gegebene ist, und ob es nicht in jedem Falle schon subjektive Gestaltungsfaktoren enthält, die als die Keime künstlerischer Prinzipien anerkannt werden müssen. So weiten sich nach allen Richtungen die Grenzen des kunsthistorischen Forschungsgebietes; über die peinlichen Ansprüche besonderer Kunstbegriffe und Wertmaßstäbe hinweg zeigt sich das gesamte Reich der optischen Bilder, wie sie beim Sehen und Vorstellen und bei Entwicklung, Bearbeitung und Schöpfung von seiten der Künstler zustande kommen, als eine einheitliche Aufgabe der historischen Betrachtung, die freilich in der Praxis der Forschung und dringender noch zum Zweck der Darstellung der Forschungsergebnisse nach vielerlei Gesichtspunkten geteilt werden kann und muß.

Als einer von den möglichen Gesichtspunkten, unter denen Schnitte durch die Masse der optischen Bilder zu legen sind, hat nun das Wertprinzip seine unbestreitbare

Wichtigkeit. Dabei mag sich der Kunsthistoriker durch die vermeintlich absoluten Normen leiten lassen, nach denen sein ästhetisches Bewußtsein Bilder schätzt. Wesentlicher allerdings ist die Wirksamkeit einer anderen Art von Wertung, die dem Kunsthistoriker eigentümlich ist, indem sie aus der historischen Erfahrung entspringt und ausschließlich im historischen Zusammenhange Geltung hat. Sie betrachtet nämlich ein künstlerisches Bild im Verhältnis zur Kunstlage seiner Zeit und bewertet es nach dem Zuwachs an optischen Entdeckungen und Ausdrucksmitteln, den es gegenüber seinen historischen Nachbarn aufweist. So gewinnen auch die unbeholfensten Versuche einer Gestaltungsweise, die in glatter Ausführung bei späten Akademikern selbstverständlich und gleichgültig ist, an ihrer historischen Stelle einen Rang, der sie über die Werke der Mitläufer und Epigonen erhebt. An diesem relativen Werte erkennt der Kunsthistoriker die Meilensteine der kunstgeschichtlichen Entwicklung.

Außer den wertenden Gesichtspunkten finden wir vor allem den Gedanken des Kausalzusammenhanges als Prinzip für die Auswahl von Stücken aus dem allgemeinen kunsthistorischen Forschungsgebiet verwendet. Der Kunsthistoriker liebt es, einzelne künstlerische Motive oder ganze Stilcharaktere in ihrer Entwicklung durch alle Höhen und Niederungen zu verfolgen, vom ersten Stammeln der frühen Künstler bis zu den späten Umbildungen, die zu neuen Ansätzen hinüberführen. Hiermit kommt ein Moment in die Kunstgeschichtswissenschaft hinein, das bei unserer bisherigen allein auf die Einzelschöpfungen abhebenden Betrachtung hat vermißt werden müssen. Jetzt aber wird zugleich deutlich, daß die Darlegung der kausalen Zusammenhänge nicht der Sinn und Zweck der kunstgeschichtlichen Forschung überhaupt, sondern bloß eine Form ist, um von den nach allen möglichen Methoden bestimmten Einzelschöpfungen eine Anzahl in übersichtlicher und bestverständlicher Weise vorzuführen; denn daß die

Mitteilung des Entwicklungszusammenhanges ein wesentliches Mittel zur Verständigung über den objektiven Tatbestand der einzelnen historischen Bilderlebnisse ist, konnte im 3. Kapitel nachgewiesen werden. — Ein andermal sind es auch bloße Analogien zu schon bekannten Kunsterscheinungen, die den Forscher bei einzelnen Punkten der Gesamtgeschichte zu verweilen veranlassen. Schließlich empfängt er durch die allgemeine Problemlage der Wissenschaften seiner Zeit mannigfaltige Anregungen zum besonderen Eingehen auf bestimmte kunstgeschichtliche Abschnitte und Fragen. Hier wird seine engere Gegenstandsauswahl also durch den Wert bestimmt, den gewisse historische Kunsttatsachen für die kulturgeschichlichen, anthropologischen, welthistorischen Interessen haben. Daher die Anfänge der Kunst in der Menschheit und die unentwickelten Keime bei jungen Völkern, wie das Ausklingen großer Perioden und die trüben Übergangszeiten wichtige Gegenstände der kunsthistorischen Forschung werden Ja, wenn kürzlich der Vorschlag gemacht worden ist, auch einmal die Geschichte nicht der wertvollsten, sondern der zu ihrer Zeit beim Publikum beliebtesten Bilder zu schreiben, so hätte auch dies Unternehmen seine Berechtigung; nicht nur als Quelle für die allgemeine Kulturgeschichte, sondern im besonderen auch als Beitrag zur Geschichte des Sehens auf seiner populären Stufe.

Betrifft die Forschung des Kunsthistorikers prinzipiell das Gesamtreich der optischen Bilder, so bleibt uns zu untersuchen, wie er sich praktisch zur Frage nach der Kunst stellt. Obgleich er die Grenzen seines Gegenstandsgebietes nicht von vornherein durch einen Begriff von Kunst absteckt, ist er doch weit davon entfernt, die Idee der Kunst aus dem Auge zu verlieren. Die tatsächlichen Bedingungen seiner Forschung nötigen ihn dazu, sich fast ausschließlich an solche historischen Bilder zu halten, die sich durch ein materielles, zu ihrer Erzeugung hergerichtetes Werk dokumentieren. Das sind also Bilder, an die irgend

ein Maß von Arbeit gewendet worden ist, und die ihre Gestaltung einem Sehen-Wollen, einer Pflege des optischen Bildes verdanken. In diesem Bemühen um Bildgestaltung vermutet der Kunsthistoriker das, was Kunst von außerkünstlerischem Sehen unterscheidet. Welche besondere Ausprägung aber die Bilder unter dem Einfluß der Kultur des Sehens bekommen, zeigt sich ihm nach Zeiten, Völkern, Orten und Individuen so verschieden, daß er nicht glaubt, das Vielerlei der tatsächlichen Gestaltungsweisen in ein Gesetz fassen zu können. Er begnügt sich damit, Verwirklichungen der optischen Kultur in den Motiven der einzelnen Bildschöpfungen festzustellen. Das leistet gerade sein historisches Verfahren, und mit jeder geschichtlichen Bildgestaltung, die er bestimmt, gewinnt er eine Bereicherung an Erkenntnis, was Kunst ist. So erscheint es ihm wenn auch nicht als „die" Aufgabe, so doch als eine und vielleicht die vornehmste Aufgabe der kunstgeschichtlichen Forschung, das Wort von der „Kultur des Sehens", das anfangs fast wie eine Phrase klingen mag, aus der historischen Erfahrung mit Sinn zu erfüllen.

Die Begriffe der Kunst, des Wertes und der historischen Entwickelung haben sich also anstatt als allgemeine Grundlagen der Kunstgeschichtswissenschaft, vielmehr als einzelne Fragen und Sonderaufgaben innerhalb dieser herausgestellt. Damit gewinnt der unscheinbarere Begriff des historischen Bildes die Führerschaft in der Theorie der Kunstgeschichte, und damit kommen die Probleme, die von den vorigen Kapiteln abgehandelt worden sind, erst in ihrer vollen Wichtigkeit zur Geltung. Erscheinen sie doch nun als der wesentliche Inhalt einer Erkenntniskritik und philosophischen Grundlegung der Kunstgeschichte.

Unsere frühere Untersuchung lief auf die Zerstörung der natürlichen Auffassung hinaus, daß uns die kunstgeschichtliche Wirklichkeit in den überlieferten Kunstwerken

oder den durch sie hervorgerufenen Erlebnissen gegeben sei. Im Gegenteil sind — so wissen wir jetzt — die historischen Kunstschöpfungen unserm unmittelbaren Erlebnis gänzlich entzogen. An ihren historischen Stellen verharrend, und gekennzeichnet durch Wirklichkeit und Wirksamkeit im geschichtlichen Zusammenhang, scheiden sie sich von vornherein von all unsern Versuchen, sie nachzuerleben. Es bleibt uns nichts anderes übrig, als sie im Denken zu fixieren und ihre Beschaffenheit in Urteilen zu bestimmen. Dabei dürfen wir nicht erwarten, durch unsere Einzelbestimmungen die unendliche Zusammengesetztheit optischer Erlebnisse zu erschöpfen. Bloß in immer zwingenderen und engeren Bestimmungen können wir den Bestand eines historischen Bildes treffen; seine vollständige Bestimmtheit ist in jedem Falle ein niemals erreichbares Ziel. Nun hat aber das bestimmende Verfahren, worin wir die besondere Ausprägung der einzelnen historischen Kunstgebilde zu ermitteln suchen, noch einen geheimen Nebenerfolg; die historischen Bildschöpfungen, als Objekteinheiten, formen sich nämlich erst in ihm. Dadurch, daß das kunsthistorische Verfahren die vielfältig zerrissenen und vermengten Gesichtserlebnisse des schaffenden Künstlers nach der Idee des optischen Bildes ausmustert und auf ein einheitliches optisches Bild bezieht, baut jeder Akt des Bildbestimmens an der Geschlossenheit und Reinheit des kunsthistorischen Objektes mit. Und wieder ist es ein unendliches Ziel, dem hier die Methode nachstrebt; der Aufbau eines historischen Bildes ist wie seine Bestimmung niemals zu vollenden.

Was das kunsthistorische Verfahren und das in ihm und mit ihm zutage tretende kunsthistorische Objekt merkwürdig macht, ist die tiefe, notwendige Verbindung von Denken und Anschauen, von Spotaneität und Rezeptivität der Erkenntnisfunktionen. Während die historischen Bilder nicht als Gegebenes erachtet werden dürfen, sind sie doch auch keineswegs Produkte eines Spiels unserer Gedanken.

Sie sind etwas Objektives, und alle aktiven Maßnahmen des Verfahrens dienen nur, um einem objektiven Sachverhalt gerecht zu werden. Wenn also der kunsthistorische Gegenstand durch die überlieferten Dinge und unmittelbaren Eindrücke zwar nicht gegeben ist, so ist doch sein Begriff und seine Bestimmung durch die Tatsachen aufgegeben. Das ist nun unser kritischer Begriff vom kunsthistorischen Objekt, der die Bedeutung des Gegebenen einschränkt, nicht um die Objektivität zu schmälern, sondern um sie zu begründen.

Die Ergebnisse unserer Kritik des kunsthistorischen Objekts reichen über den engen Kreis der Kunstgeschichte hinaus. Der Begriff, der hier vom historischen Gegenstande gewonnen worden ist, gilt für die Gegenstände aller historischen Disziplinen. Das dargelegte Prinzip des objektiven Bestimmens und das dazu erforderliche Gerüst von Denkoperationen bleibt dasselbe, mag es sich um ein optisches Bild handeln oder um eine dichterische Schöpfung, um einen religiösen Zustand, die Handlung eines Staatsmannes oder den Verlauf einer Schlacht. Immer ist es die Aufgabe, etwas nicht unmittelbar Gegebenes an seiner Stelle im objektiven Zusammenhang als historischen Gegenstand aufzufassen, die Zeugnisse von ihm am Maßstab des objektiven Zusammenhanges zu prüfen, und alles, was unserer Kenntnis erreichbar und erschließbar ist, als objektive Bestimmungen auf den historischen Gegenstand zu beziehen. Der Unterschied zwischen der Kunstgeschichte und den übrigen historischen Disziplinen besteht allein darin, daß dort die Idee des optischen Bildes, hier die Ideen des religiösen Zustandes, der Schlacht usw, für den Aufbau der zu bestimmenden Objekte maßgebend sind. Doch ist der Umstand, daß überhaupt solch Objekt-formender Akt im historischen Denken stattfindet, in allen Fällen gleich und durch das Beispiel des historischen Bildes genügend charakterisiert.

Ein Gegenstand, der nicht selbst gegeben, sondern gedacht; der aus dem Material empirischer Daten in Urteilen zu bestimmen, dessen Bestimmung aber nie zu vollenden ist — dies Signalement des historischen Objektes muß die Erinnerung an den Begriff des Gegenstandes des Naturerkennens wachrufen. Ist doch die kritische Philosophie bei ihm zu der nämlichen Auffassung gelangt, indem sie die naiv realistische Meinung von der unmittelbaren, völligen Gegebenheit der Objekte verabschiedete, ohne aber auf die Idee der Objektivität zu verzichten. Was gegeben ist, gilt dem Kritizisten zwar nicht als das Objekt selbst, doch als Zeugnis vom Objekt und als Mittel, das Objekt zu bestimmen. Freilich ist der Grund dafür, daß im Naturerkennen der Gegenstand nicht selbst zu erfassen ist, ein anderer als der für die Unerreichbarkeit des historischen Objektes. Der Gegenstand, den das Naturerkennen meint, gehört nach der Lehre Kants einer Sphäre an, die überhaupt nicht Inhalt unserer Erkenntnis werden kann; er wird nur gedacht, und zwar als der Grund der empirischen Daten und als der Beziehungspunkt der Bestimmungen. Dagegen die historischen Objekte großenteils der Art nach sehr wohl unserem Erlebnis zugänglich sind. Ein künstlerisches Bild z. B., das irgend einmal gewesen ist, setzt sich aus keinen anderen psychologischen Kategorien zusammen als die optischen Bilder, die wir selber allenthalben erleben. Das droht immer wieder die bessere Einsicht zu verwirren und den Schein zu erwecken, als sei das optische Bild — und ebenso jede andere geistige Erscheinung einer historischen Zeit — im Gegensatz zum Naturdinge dem unmittelbaren Erfassen im Nacherleben zugänglich. Nachdem aber unsere Kritik diese Täuschung völlig aufgedeckt, und auch für das Gebiet der Geschichte die Scheidung zwischen Gegebenem und Gegenstand durchgeführt hat, schließen sich Geschichtswissenschaft und Naturerkennen in ihren letzten Grundlagen enger zusammen, als es die bekannten Unterschiede zwischen ihnen erwarten lassen.

Mit dem Problem des Gegebenen und der methodischen Umwandlung scheinbaren Besitzes in Aufgaben und unendliche Ziele ist der philosophische Einheitspunkt zwischen beiden Reichen des Forschens gefunden, ja, wie wir vermuten, der Grundcharakter unserer Stellung in der Welt überhaupt gekennzeichnet, für alle Zweige des Erkennens wie für alle Formen des Lebens und Schaffens.

Druck von Ehrhardt Karras G. m. b. H. in Halle (Saale).

Date Due

PRINTED IN U.S.A. CAT. NO. 24 161 BRODART

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 591 295 1